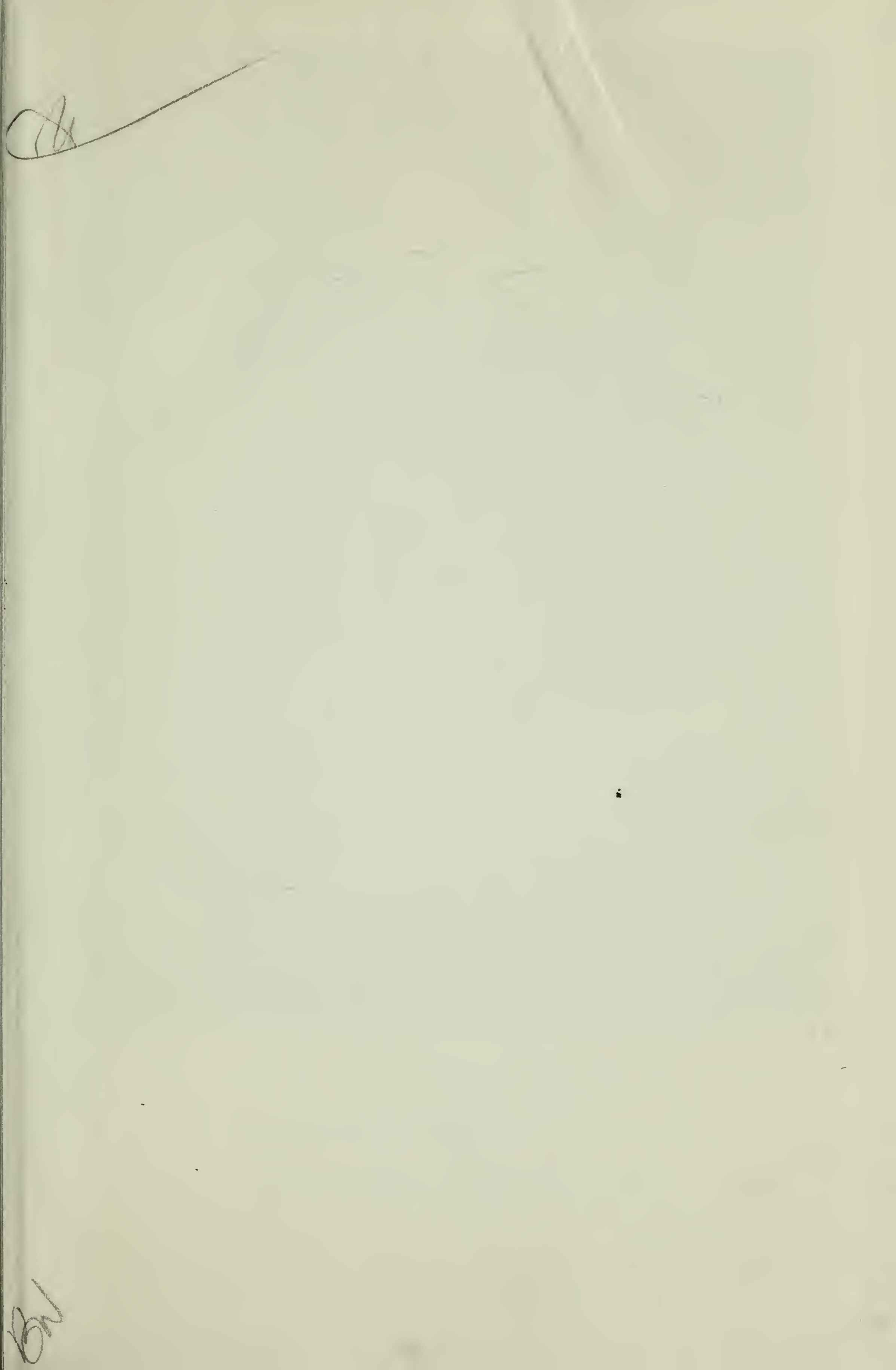
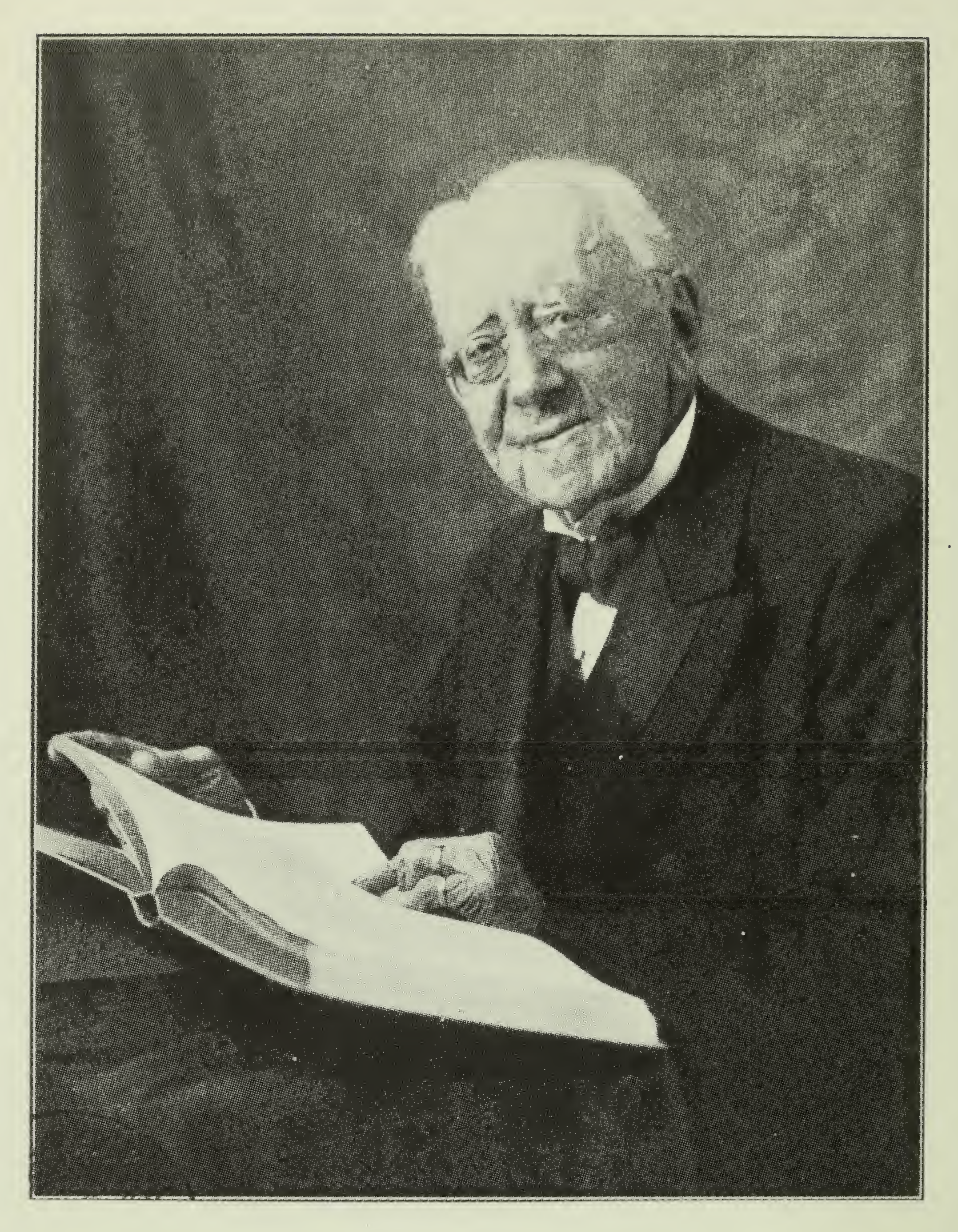




Nach einer Aufnahme von
Erwin Raupp, Berlin

Festschrift

zum

90. Geburtstage

Sr. Exzellenz des Wirklichen Geheimen Rates

Rochus Freiherrn von Liliencron

Dr. theol. et phil.

Überreicht von

Vertretern deutscher Musikwissenschaft



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1910

Reprinted in agreement with the original publishers Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

S.B.N. - 0. 576.28159.X

Republished in 1970 by Gregg International Publishers Limited
Westmead, Farnborough, Hants., England

Printed in offset by Franz Wolf, Heppenheim/Bergstrasse
Western Germany

Euerer Exzellenz

neunzigster Geburtstag gibt den Mitarbeitern der „Denkmäler deutscher Tonkunst" willkommene Gelegenheit, im Verein mit zahlreichen Vertretern deutscher Musikwissenschaft ihre tiefe Dankbarkeit und Verehrung in der Form dieser Festschrift zum Ausdruck zu bringen.

Des heutigen Tages gedenkt ein großer Teil der gebildeten Welt; zu den engeren Kreisen, denen ein besonderer Glückwunsch erlaubt ist, dürfen sich mit den Germanisten und Historikern die Musiker rechnen. Denn die Musik würde Ew. Exzellenz nicht so viel zu verdanken haben, wenn sie Ihnen nicht von jeher Herzenssache, nicht ein in allen Stellungen hochgehaltenes Hauptstück des inneren Lebens, nicht eine der stärksten Seiten in der wunderbaren Vielseitigkeit gewesen wäre, welche die Begabung und die Wirksamkeit Rochus von Liliencrons auszeichnen. In Ew. Exzellenz „Erinnerungen" denkt man sich unwillkürlich einen Abschnitt hinein, der von der Neigung zum Künstlerberuf berichtet. Heute wissen nur die Familie und die Näherstehenden vom Pianisten und vom praktischen Musiker, der weiteren Öffentlichkeit bleibt aber an dem, was die Schriften vom musikalischen Wesen mitteilen, übergenug zum Staunen, zum Lernen und Ausnützen. Auch dichterisch ist diese Liebe zur Musik in der als Zeit- und Kulturbild köstlichen, in ihren die

Tonkunst angehenden Ideen tief lehrreichen Novelle „Wie man in Amwald Musik macht" fruchtbar geworden. In den gelehrten, fachwissenschaftlichen Arbeiten aber haben Ew. Exzellenz die musikalischen Interessen an ganz ungewohnten Stellen einzusetzen und zu wahren verstanden und damit den Horizont der neuen Germanistik wohltätig belebt und erweitert, die Geschichtschreiber des geistigen Lebens vorbildlich auf die Beachtung unserer Kunst hingewiesen. In der eigentlichen Musikwissenschaft haben Ew. Exzellenz eine bahnbrechende Tätigkeit entfaltet, groß an Ergebnissen, schöpferisch und gebieterisch durch ihre Kunst und Leben verknüpfenden Ziele. Das „Deutsche Leben im Volkslied" sagt das schon im Titel, die „Historischen Volkslieder" und die „Horazischen Metren" teilen dieselbe Tendenz, jene zeigen die Beziehungen der Musik zur deutschen Geschichte, diese die zur Schule. Überall haben Ew. Exzellenz der Wissenschaft eine Gasse nach der lebendigen Praxis gebrochen und dieser, wo Sie eingriffen, eine neue Zukunft eröffnet. Deutlich für jedermann liegen diese Verdienste in der protestantischen Liturgie vor, deren Geschick Ew. Exzellenz als Geschichtschreiber und Reformator entscheidend zum Besseren gewendet haben. Aber die Förderung, welche die gelehrte Arbeit durch Sie erfahren hat, ist nicht minder bedeutend. Als das große, von Philipp Spitta begründete Werk der „Denkmäler deutscher Tonkunst" nach seinem Hingange still zu stehen drohte — wem hätte die Wiederbelebung mit größerer Hoffnung anvertraut werden können, als dem Manne, dessen Führergeist das mächtige Unternehmen der „Allgemeinen deutschen Biographie" durch Schwierigkeiten aller Art glücklich hindurchgesteuert hatte? Als angehender Achtziger unterzogen Sie sich mit jugendlicher Lust und Kraft dieser Arbeit, als Neunziger überblicken Sie

heute in mehr als 40 Bänden die Früchte der neugeschaffenen Organisation. Es ist nunmehr das der schriftlichen und mündlichen Belehrung unentbehrliche Anschauungsmaterial in einer Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit gesichert, um die wir die Historiker der bildenden Künste lange genug beneiden mußten.

Neben der fachwissenschaftlichen Gelehrsamkeit hat aber auch die Pflege der Musik im deutschen Volke noch in den letzten Jahren durch Ew. Exzellenz reiche Förderung erfahren, indem Sie dem von S. M. dem Kaiser angeregten „Volksliederbuch" die Richtlinien wiesen und mit alterprobter Feldherrnkunst auch diesem, einen neuen Aufschwung der musikalischen Bildung Deutschlands versprechenden Werke zur Vollendung halfen.

Das sind Taten, die dem ganzen deutschen Volke zu dauerndem Segen gereichen und nie vergessen werden können.

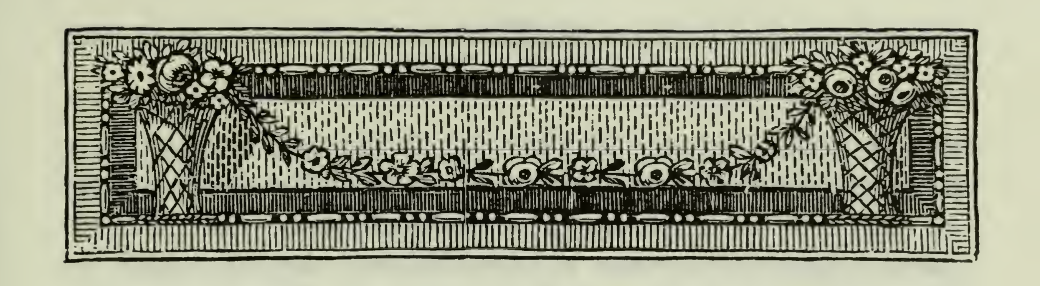
Möge Ew. Exzellenz in der beglückenden Empfindung des Dankes ungezählter Verehrer noch lange wirken und raten!

Namens der Verfasser

Hermann Kretzschmar.

Inhalt.





Antike Musikerlegenden.

Von

Hermann Abert, Halle a. S.

I.

In altersgrauer Zeit lebte in der Stadt Kelainai in Phrygien der Musiker Hyagnis, der die Flöte und das Flötenspiel erfunden, die phrygische Tonleiter entdeckt und vier berühmte Nomoi für sein Instrument geschaffen hat. Dessen Sohn war Marsyas, der Erfinder der Doppelflöte und gleich seinem Vater der Schöpfer verschiedener Nomoi. Der ließ sich mit dem Gotte Apollon in einen Wettkampf ein, um die Überlegenheit seines Instrumentes über die Lyra des Gottes zu erproben. Aber dieser blieb Sieger und bestrafte das vermessene Unterfangen des Marsyas dadurch, daß er ihm die Haut abzog. Die Kunst des besiegten Meisters ging jedoch damit nicht zu Grabe: sein Sohn und Schüler Olympos wurde sein glücklicherer Erbe. Ihn feiern die Griechen als einen der größten Tonmeister aller Zeiten und als den Begründer ihrer klassischen Kunst. Sein Schaffen galt vor allem der religiösen Musik. Hier schenkte er den Griechen eine Reihe von Nomoi, die sich viele Jahrhunderte hindurch des höchsten Ruhmes erfreuten, auf Athene, Ares, den Drachenkampf Apollons, auf die große Göttermutter, endlich eine Reihe von Klageliedern. Olympos ist es fernerhin, dem die griechische Tonkunst eine große Anzahl der wichtigsten Neuerungen verdankt: die kunstmäßige Instrumentalmusik, die lydische Tonart, die älteste Form des enharmonischen Klanggeschlechts, sowie eine Anzahl neuer Rhythmen (προςοδιακός, χορεῖος, βακχεῖος). Seine Kunst lebte in einem großen Schülerkreis fort, dessen bedeutendste

Glieder Krates, Hierax, Thaletas und Stesichoros waren. Seine Lebenszeit fällt geraume Zeit vor den trojanischen Krieg und vor die Tätigkeit des Orpheus. Neun Menschenalter später trat ein zweiter phrygischer Künstler desselben Namens auf, gleichfalls ein Flötenmeister, der aber auch Beziehungen zur Kithara hatte; bei manchen Errungenschaften und Kompositionen ist man sich nicht mehr im klaren, welchem der beiden gleichnamigen Künstler sie zuzuschreiben sind.

Das ist in großen Zügen die Kunde, die die klassische und nachklassische Zeit des Griechentums von dem Leben und Schaffen des Olympos besaß, eines Meisters, über dessen Gestalt ganz besonders der Schein des Ehrwürdigen, ja des Göttlichen schwebte[1]. Selbstverständlich betrachteten die Alten selbst diese ganze Überlieferung, soweit sie den Olympos betrifft, als Geschichte. Mag ihnen auch der Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas als ein Mythus erschienen sein, in dem sich seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. der Antagonismus zwischen Aulos und Kithara symbolisierte, so wurde doch das Sohnes-Verhältnis des Olympos zu Marsyas schon in der klassischen Zeit als historische Tatsache betrachtet[2].

Die moderne Zeit pflegt Hyagnis und Marsyas dem Mythus, den Olympos aber mit mehr oder minder starkem Vorbehalt der Geschichte zuzuweisen. Vor allem wird die überlieferte Spaltung in zwei gleichnamige Künstler noch von verschiedenen Forschern übernommen, wobei der jüngere Olympos als der Repräsentant einer späteren Periode der Auloskunst erscheint[3]. Andere Forscher halten

[1] Die Quellen sind: Platon Conviv. 315 C.; Ion 433 B; Leges III, 677 D; Min. 318 B; Aristot. Polit. VIII, 5, 5; Strabo X, 470, XII, 578; Hygin. Fab. 165, 273; Ovid. Ex pont. III, 42; Plin. Hist. nat. VII, 204; Plutarch De mus. capp. 5, 7, 10, 11, 14, 15, 18, 19, 29, 32; Lucian Adv. indoct. c. 5; Philostrat. Vit. sophist. 568; Pausan. X, 30, 9; Apollod. II, 7; Pollux IV, 78; Schol. Aristoph. Equ. 9; Aelian. Var. hist. 13, 20; Clem. Alex. Strom. I, 16; Suid. und Hesych. s. v. Ὄλυμπος. Marmor. Par. 19—20.

[2] Schon in der Nekyia des Malers Polygnot erschienen beide zusammen, cf. Pausan. X, 30, 9.

[3] So Fr. Ritschl, Olympos der Aulet (in Ersch und Grubers Allg. Encyklopädie der Wissenschaften 1838 s. v. Olympos). Allerdings erkennt Ritschl den beiden Meistern lediglich eine „repräsentative" Bedeutung zu. Weizsaecker (in Roschers Lexikon der griech. und röm. Mythologie, 1897—1909, III, 860) bemerkt, daß Olympos nach der antiken Tradition „fast als historische Persönlichkeit" erscheine.

den jüngeren Olympos für geschichtlich und den älteren für eine Fiktion[1], und erst in neuerer Zeit kommt die Neigung auf, die ganze Tradition für spätere Konstruktion zu halten[2].

Was zunächst jene Spaltung in zwei gleichnamige Künstlergestalten anbetrifft, so scheint sie in ein ziemlich hohes Alter hinaufzugehen. Denn nach Plutarch oder vielmehr nach seiner Quelle Heraklides erscheint der „jüngere“ Olympos bereits bei dem Dichter Pratinas von Phlius[3], und zwar als Autor des νόμος πολυκέφαλος, ohne daß freilich über das zeitliche Verhältnis der beiden Meister Näheres angegeben würde. Auch steht die Ansicht des Pratinas zunächst vereinzelt da. Der Musikhistoriker Glaukos von Rhegion (2. Hälfte 5. Jahrhunderts) kennt augenscheinlich, wie seine Fragmente zeigen, nur einen Olympos und zwar von sehr hohem Alter[4]. Besonders schwer fällt ferner ins Gewicht, daß weder Platon, noch Aristoteles, noch vor allem Aristoxenos etwas von jener Zweiteilung weiß. Das beweist doch deutlich, daß im Bewußtsein des klassischen Griechentums Olympos als eine einheitliche Künstlergestalt lebte, unter deren Namen eine Reihe altehrwürdiger Weisen im Umlauf war. Näheres über seine Persönlichkeit zu erforschen, dazu fühlte man in jener Zeit der Hochblüte so wenig das Bedürfnis, wie dies in den bildenden Künsten der Fall war. Alles Interesse konzentrierte sich auf das Kunstwerk, auf die persönlichen Verhältnisse des Schöpfers wurde nur wenig Wert gelegt.

Der erste Versuch, beide Olympoi in ein näheres Verhältnis zueinander zu bringen, scheint von Heraklides ausgegangen zu sein. Hier erscheint der jüngere Olympos als das neunte Glied der an den älteren anknüpfenden Künstlergeneration[5]. Dieser Angabe scheint eine Genealogie zugrunde zu liegen, wie sie für Terpander und die äolischen Musiker in der διαδοχὴ Λεσβίων bestand. Allein die Stütze,

[1] H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I (1904) S. 42, der den Olympos mit Terpander und Archilochos zusammen in das 7. Jahrhundert setzt.

[2] So Weil und Reinach, Plutarque de la musique (1900) p. 33. Auch R. Westphal hielt den Olympos wenigstens für „halbmythisch“.

[3] Plut. De mus. c. 7.

[4] Plut. De mus. c. 7 und 10, wo Olympos als Vorbild das Stesichoros und Thaletas erscheint.

[5] Ich schließe mich dabei der Lesart ἔνατον statt ἕνα τῶν, die Weil und Reinach für Plut. c. 7 vorschlagen, an.

die man hier an den καρνεονῖκαι des Hellanikos hatte, fehlte bei den Auleten. Das zeigt allein schon die Tatsache, daß man den Olympos I. über den trojanischen Krieg hinausrückte[1].

Je mehr wir uns mit den Quellen dem Ende des Altertums nähern, desto detaillierter, aber auch desto widerspruchsvoller werden die Nachrichten über die beiden Olympoi. Der Bericht des Clemens von Alexandrien, der einen mysischen Olympos als Erfinder des Lydischen und einen phrygischen als Begründer der κρούματα nennt, verrät die ganze Verlegenheit, in der man sich befand, und vollends Suidas redet sogar von drei Meistern dieses Namens, von denen der erste Aulet vor dem trojanischen Krieg, der zweite ebenfalls Aulet zur Zeit des Midas, des Sohnes des Gordios[2], der dritte aber (ohne chronologische Angabe) Kitharode gewesen sein soll. Dieser Olympos III. ist offenbar mit Rücksicht auf eine zweite, unten zu besprechende Tradition hinzugefügt[3].

Man sieht deutlich, diese Spaltung der Gestalt des Olympos ist das Produkt gelehrter Konstruktion und eingegeben von dem Bestreben, die wirklichen oder auch nur willkürlich vermuteten Widersprüche in der Tradition zu erklären, wie es die antike Pseudohistorie z. B. auch mit Orpheus und mit dem Trözenier Ardalos gemacht hat[4].

Die Tätigkeit des Olympos war ausschließlich gottesdienstlichen Zwecken gewidmet, und zwar erscheint er in erster Linie als Aulet, in zweiter aber auch als Vertreter der Saitenmusik. Von seinen Werken lagen in historischer Zeit vor zunächst einmal fünf Nomoi: auf Ares[5], auf Athene, der mit dem νόμος πολυκέφαλος identisch ist[6], auf die Tötung des Drachen Python[7], der Nomos ἁρμάτειος

[1] Zwei Menschenalter vorher bei Hygin. Fab. 273, ungefähr 200 Jahre vorher Marmor. Par. a. a. O.

[2] Ungewiß bleibt, welchen Midas Suidas meint, den ersten oder den letzten Fürsten der Dynastie.

[3] Ist doch bei demselben Suidas Orpheus in nicht weniger als 7 gleichnamige Gestalten zerlegt.

[4] Herodor. b. Schol. Apoll. Rhod. I, 23; Plut. Conviv. sept. sapient. 4, 150.

[5] Plut. c. 29.

[6] Plut. c. 33 (nach Aristoxenos) und c. 7. Vgl. O. Schröder, Hermes 39, 315 ff.

[7] Plut. c. 15 (nach Aristoxenos).

und ὄρθιος[1], sowie eine Anzahl von μητρῷα, d. h. Kultliedern für den Dienst der kleinasiatischen Göttermutter[2], und von Weisen zur Opferspende (σπονδεῖα)[3]. Das war sicher schon der Bestand zur Zeit des Glaukos von Rhegion; es waren die Weisen, die Platon als Musterbeispiele religiöser Tonkunst und als θειότατα bezeichnet[4]. Beachtenswert ist, daß es zunächst die rhythmische Vielgestaltigkeit war, die den Griechen an diesen Weisen auffiel: hier herrschte der daktylische Rhythmus (Nomos Harmateios oder Orthios)[5], dort der Paion epibatos abwechselnd mit dem trochäischen Rhythmus (Athene-Nomos)[6], im Ares-Nomos der Prosodiakos, in den Metroa der Choreios; auch der Bakcheios (Choriambus) wird dem Olympos zugeschrieben. Bei den drei letztgenannten erscheint er geradewegs als „Erfinder“[7]. Eine besondere Gruppe bilden die ihm ebenfalls zugeschriebenen fünfzeitigen Rhythmen, die Thaletas später von ihm übernahm[8]. Dagegen weiß die klassische Zeit bis auf Aristoxenos und Heraklides herab noch nichts von der Erfindung einzelner Tonarten, des Phrygischen und Lydischen, durch Olympos; das ist vielmehr erst eine spätere Konstruktion[9].

Nur auf einem Gebiet der Melodik erscheint Olympos schon in früherer Zeit als wichtiger Neuerer. Aristoxenos nennt ihn als den Begründer der sog. älteren Enharmonik und zwar unter Berufung auf eine den Fachmännern bereits geläufige Tradition[10]. Diese vielerörterte neue Errungenschaft des Olympos hat neuerdings H. Riemann zum Gegenstand einer trefflichen Untersuchung gemacht. Er erblickt in dieser älteren Enharmonik eine der dem Orient von jeher vertrauten pentatonischen Skalen, die zunächst auf phrygischer Basis beruhte und erst nachträglich von Olympos auf die dorische Skala

---

1 Plut. c. 7.
2 Iibid. c. 19.
3 Plut. c. 11 und 17.
4 Minos 315.
5 Plut. c. 7.
6 Plut. c. 33.
7 Plut. c. 29.
8 Plut. c. 10.
9 Erfindung des Lydischen durch Olympos, des Phrygischen durch Marsyas, und des Dorischen durch Thamyris, Clem. Alex. Strom. I, 16; Plin. Hist. nat. VII, 204.
10 Plut. c. 11.

übertragen wurde[1]. Aristoxenos selbst freilich sieht darin eine weise Sparsamkeit in der Verwendung des Tonmaterials, wie denn überhaupt er in die ganze Olymposlegende einen neuen, tendenziösen Zug hineingebracht hat. Bis auf seine Zeit hatte sich die Entwicklung der griechischen Musik langsam und allmählich vollzogen, so daß der alte Meister die verschiedensten Entwicklungsstadien mit seinem Namen zu decken vermochte. Nun aber kamen in den »nuove musiche« der Phrynis, Timotheos und Genossen grundlegende Neuerungen auf, die das ganze konservative Lager, Aristoxenos an der Spitze, auf den Plan riefen. Jetzt erst stieg Olympos zum „Klassiker" im Sinne der Anhänger des Alten auf, ja es scheint sogar, als ob sich an seine μέλη eine archaistische Richtung angeschlossen hätte, die mit Bewußtsein „im alten Stil" komponierte.

Nachdem aber ein Mann wie Aristoxenos einmal die Autorität des Olympos als des ἀρχηγὸς τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς[2] mit allem Nachdruck festgestellt hatte, ging das Fabulieren rasch seinen weiteren Weg. Bereits Alexander Polyhistor schreibt dem Olympos die Einführung der κρούματα, also der selbständigen Instrumentalmusik in Griechenland zu[3]. Schließlich erscheint er im Gegensatz zu allen früheren Berichten sogar noch als Dichter, und zwar von Elegien, was allem Anschein nach von der engen Verbindung dieser Gattung mit dem Aulos herrührt[4]. Allerdings geht aus der Notiz des Suidas deutlich hervor, daß man von dieser Tätigkeit des Olympos keineswegs eine klare Vorstellung hatte.

Bekanntlich galt Olympos der überwiegenden Mehrheit der antiken Musikschriftsteller als der Hauptvertreter der Musik der phrygischen Blasinstrumente im Gegensatz zu der „nationalen" Kunst der Saiteninstrumente. Dieser Anschauung hat sich denn auch mit ganz wenigen Ausnahmen die moderne Forschung angeschlossen. Auch ihr gilt Olympos als der Repräsentant der kleinasiatischen

---

1 Handbuch I, S. 43 ff.

2 Plut. a. a. O. c. 11 geg. Ende.

3 Plut. c. 5; vgl. Clem. Alex. Strom. I 16 und Anecdot. Cramer. IV, 400. Bei der allgemeinen Bedeutung des Wortes κροῦμα kann ich Weil und Reinach nicht zustimmen, daß Plutarch hier die Saiteninstrumente im Auge gehabt haben soll (Plutarch-Ausgabe S. 8). Auf die Flötenmusik bezieht die Neuerung des Olympos erst Suidas (die Einfügung des καί scheint mir unberechtigt).

4 Suid. a. a. O.

Aulos-Kunst, die sich nach heftigem Kampf gegen die einheimische Kitharamusik schließlich als ebenbürtiger Kunstzweig neben dieser durchgesetzt habe. Nun steht ja gewiß fest, daß die Invasion der asiatischen Flötenmusik in Hellas der einheimischen Kunst die mannigfaltigsten Anregungen gegeben hat. Das beweist allein die Tatsache, daß phrygische Göttergestalten, wie Hyagnis und Marsyas, schon früh in die griechische Mythologie eingedrungen sind, sowie daß die Griechen zwei ihrer Haupttonarten nach den kleinasiatischen Stämmen benannt haben. Nur darf man sich für diesen geschichtlichen Hergang nicht in allen und jeden Punkten auf Olympos berufen. Denn die Legende von ihm weist zwar in manchen Punkten auf jene Beziehungen zu Kleinasien hin, in anderen dagegen zeigt sich eine deutliche Anknüpfung an griechische Lokalkulte.

Zu den kleinasiatischen Elementen gehört in erster Linie der Name des alten Meisters, der in Griechenland selbst keineswegs zu den gewöhnlichen gehört, ferner seine von den Quellen übereinstimmend überlieferte phrygische (oder mysische) Heimat, sowie seine Abstammung von Hyagnis und Marsyas. Desgleichen weisen manche Berichte über seine Tätigkeit nach dem Orient, so vor allem seine Metroa, die ältere Enharmonik, die Bevorzugung des Phrygischen und Lydischen, obschon auch das Dorische bei ihm nicht ausgeschlossen ist[1], endlich der orgiastische Charakter, der seinen μέλη beigelegt wird[2].

Wollte man aber nach dem Vorbild der Alten aus der Tätigkeit des phrygischen Künstlers seine Biographie ableiten, so würde diese zum großen Teile aus Reisen nach dem europäischen Griechenland bestehen. Der pythische Nomos weist auf den Apollodienst in Delphi hin und ist ein Beweis dafür, daß der Kult dieses Gottes den Aulos so gut kannte, wie der des Dionysos, mit dem das Instrument für gewöhnlich immer in Verbindung gebracht wird. Der Nomos auf Athene, dessen Inhalt der Perseusmythus war, scheint in dem Athenekult von Argos zu wurzeln; damit stimmt überein, daß ein Schüler des Olympos, Hierax, in Argos tätig gewesen sein

---

[1] Plut. c. 11; auch die σπονδεῖα scheinen vorwiegend dorisch gewesen zu sein, vgl. Jamblich. Vit. Pythag. 112.

[2] Aristot. Pol. VIII, 1340, b, 4.

soll[1], wie denn überhaupt Argos in der Erinnerung der Griechen eine der vornehmsten Stätten der Flötenmusik war[2]. Auf Sparta endlich deuten die Nomoi auf Ares und ἁρμάτειος hin. War doch bei den Marschliedern und Waffentänzen der Spartaner der Aulos das stehende Begleitinstrument, und Olympos erscheint unter diesen Verhältnissen mit Recht als der Erfinder des Prosodiakus. Der Harmateios Nomos endlich gemahnt an die lacedämonischen Hyakinthien, bei deren Feier der Aulos ebenfalls eine wichtige Rolle spielte[3].

In allen diesen Fällen handelt es sich also um den Kult einheimischer Gottheiten, die mit Phrygien nichts zu tun hatten, aber doch dem Aulos seit alters einen breiten Raum verstatteten. Hier wurden die alten Kultmelodien, die sich erhalten hatten, nach beliebter Manier einfach auf den Namen des Olympos zurückgeführt, der nun einmal in der Auletik dieselbe Archegetenrolle spielte, wie Terpander in der Kitharodie.

Eine gewisse Mittelstellung zwischen der phrygischen und der griechischen Tradition nehmen die Berichte ein, die den Olympos als Vorbild des Thaletas und als Begründer der kretisch-päonischen Rhythmen bezeichnen. Dahinter steckt nichts anderes als das Bewußtsein davon, daß in der reinen Instrumentalmusik die Rhythmik früher zu größerer Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit gelangt ist, als in der Gesangsmusik[4]. Bei der Menge ungriechischer, kleinasiatischer Gestalten aber, die die kretische Religion aufweist, fiel die Anknüpfung an den Phryger Olympos nicht schwer[5].

Auch die lange verbreitete Anschauung, Olympos sei für die Alten ausschließlich Vertreter der Flötenkunst im Gegensatz zu der der Saiteninstrumente gewesen, läßt sich den Quellen gegenüber nicht aufrecht erhalten. Denn eine ganze Reihe von Berichten setzt ihn in direkte Beziehung zur Kithara, während umgekehrt andere sogar so weit gehen, ihm die Begründung der Auletik überhaupt abzusprechen. Das geht aus einer Stelle des Plutarch hervor, die

---

1 Plut. c. 26.
2 Auch im Herakult erscheinen die Auloi: Pollux IV, 78.
3 Athen. IV, 139 f.
4 Vgl. Riemann, Handbuch I, 66 f.
5 Weiteres darüber s. unten.

beweist, daß in alexandrinischer Zeit heftige Meinungsverschiedenheiten über die Provenienz der Flötenmusik herrschten[1]. Aber nicht nur Olympos, sondern auch seine Vorfahren Hyagnis und Marsyas werden zu den Saiteninstrumenten in Beziehung gebracht, jener erscheint als Erfinder des τρίχορδον[2], dieser auf einzelnen Bildwerken mit der Kithara[3]; dazu kommt die Notiz des Suidas über Olympos II. (ὁ τούς νόμους τῆς κιθαρῳδίας ἐκθεὶς καὶ διδάξας)[4]. Diese Version hat zwar nicht die allgemeine Anerkennung gefunden, daß sie sich aber die ganze Zeit hindurch behauptet hat, zeigt die Tatsache, daß sie immer wieder bei einzelnen Autoren auftaucht. Ihr letzter Grund liegt offenbar darin, daß Saiten- und Blasinstrumente in historischer Zeit im Gottesdienste nebeneinander im Gebrauch waren. Darum gab es Leute, die in dem bekannten Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas nicht mehr das Symbol des Antagonismus von Kithara und Aulos erblickten, sondern einen Wettstreit um die größere musikalische Meisterschaft überhaupt.

So kreuzen sich in der Gestalt des Olympos die verschiedenartigsten Elemente, Erinnerungen an orientalische Einflüsse, lokale Kulttraditionen, rationalistische Geschichtskonstruktion. Ihn zu den historischen Persönlichkeiten zu rechnen, verbietet der ganze Charakter der Tradition. Bei Terpander, dem ja die Folgezeit ebenfalls eine ganze Menge von „Errungenschaften" aufgeladen hat, bleibt wenigstens sein lesbischer Ursprung und sein Karneensieg in Sparta als geschichtlich bestehen, bei Olympos dagegen fehlen alle historischen Anhaltspunkte. Er ist nichts anderes als eine in graue Vorzeit zurückversetzte Auletengestalt, wie Orpheus ein in die Heroenzeit zurückgeführter Kitharode. Das einzige geschichtliche Moment in der ganzen Legende ist die Erinnerung an die kleinasiatische Heimat der Aulosmusik, und hier gibt der Name des alten Meisters einen wichtigen Fingerzeig für ihre Entstehung: er ist nichts anderes als der Name des Berges Olympos in Mysien, dessen Hirtenbevölkerung dem Aulos und seiner Kunst eine besondere Pflege zuteil

---

[1] Plut. c. 14, wo Apollon als Erfinder des Aulos genannt wird.

[2] Clem. Alex. Strom. I, 16.

[3] Vgl. C. Robert, Jahrb. des Archäolog. Instituts V, 1890, 229 und Tafel 6.

[4] Vgl. hierzu auch Weil-Reinach, Plutarch S. 8.

werden ließ. Die μέλη Ὀλύμπου sind also von Haus aus nichts anderes gewesen als Lieder vom Berge Olympos[1]; von hier aus war der Schritt zur Herausbildung eines Heros Eponymos jenes Gebirges nicht mehr weit[2]. Als solcher aber ist Olympos bereits nach Hellas selbst gekommen, und hier führten die hauptsächlichsten Pflegestätten der Aulosmusik, vor allem Argos und Delphi, ihren alten gottesdienstlichen Melodienschatz auf ihn zurück. Da weiterhin neben Mysien besonders Phrygien für diese Art von Musik vorbildlich war, erfand man die genealogische Verbindung des Olympos mit den beiden phrygischen Gottheiten Hyagnis und Marsyas.

Wann diese Legende sich gebildet hat, entzieht sich unserer genaueren Kenntnis. Vielleicht darf man wenigstens soviel vermuten, daß ihr der Streit um die Neuerungen des Lasos von Hermione, bei denen der Aulos bekanntlich eine wichtige Rolle spielte[3], erheblichen Vorschub geleistet hat. Es ist gewiß kein Zufall, daß des Lasos Gegner Pratinas, soweit unsere Kenntnis reicht, der erste Musiker war, der sich mit der Person des alten Olympos beschäftigt hat. Sicher aber ist die Legende selbst noch weit älter. Das zeigt die Tatsache, daß die ψιλὴ αὔλησις schon 586 im pythischen Agon vorkommt[4], und außerdem wissen wir neuerdings, daß gerade in der ältesten Zeit das Aulosspiel eine weit intensivere Pflege fand, als man bisher, gestützt auf eine Stelle bei Aristoteles, geglaubt hat[5]. Das nötigt aber wiederum, das Eindringen der kleinasiatischen Aulosmusik in Griechenland in ein höheres Alter hinaufzurücken, als man bisher gemeinhin annahm. Jedenfalls sind die Handelsbeziehungen zwischen Hellas und Kleinasien schon im 8. Jahrhundert sehr lebhaft gewesen und haben, wie natürlich, auch auf die Kunst zurückgewirkt. Bei Homer kommen die Auloi freilich nur an zwei, zudem jüngeren Stellen der Ilias vor[6]. Aber das beweist doch

[1] Also gerade umgekehrt wie das Verhältnis bei Suidas dargestellt wird.

[2] Zu beachten ist dabei, daß der Name Olympos bei den Griechen verhältnismäßig selten vorkommt. Weil und Reinach (a. a. O. S. 33) meinen, die mysophrygischen Auleten haben sich nach ihrer Heimat selbst „Olympoi“ genannt.

[3] Plut. c. 29.

[4] Bekanntlich war der Argiver Sakadas der Sieger.

[5] Vgl. Riemann a. a. O. S. 72 f.

[6] K 13; Ξ 495.

nur, daß lediglich diejenigen Landschaften, in denen die homerischen Gedichte entstanden sind, das Instrument nicht gekannt haben, aber nicht, daß der Aulos zur Zeit der Entstehung der homerischen Gedichte der ganzen griechischen Welt unbekannt war. Auch der Gedanke ist keineswegs abzuweisen, daß der Aulos selbst in jenen Gegenden zwar bekannt war, aber von dem Stande der Aöden und den Kreisen, denen ihre Kunst diente, als nicht kunstgemäß anerkannt und deshalb totgeschwiegen wurde.

Es ist also nicht abzusehen, warum aus dem regen Verkehr zwischen Griechenland und Kleinasien im 8. Jahrhundert gerade die Musik keinen Nutzen gezogen haben sollte. Natürlich vollzog sich die Anerkennung der neuen Kunst nicht mit einem Schlage, sondern allmählich; an dem einen Platz gelang es ihr früher, sich einzubürgern, als an dem anderen. Aber schon um die Mitte des 7. Jahrhunderts war die Entwicklung vollendet; es war dieselbe Zeit, da sich die alten Aöden zu Rhapsoden umwandelten, und gerade die Auloskunst hat bei dieser Wandlung die entscheidende Rolle gespielt[1]. Mit dem Erstarken der neuen Kunst aber hat sich ohne Zweifel auch die Legende von ihrem Archegeten Olympos herausgebildet.

II.

Unter den Schülern des Olympos zählt Plutarch[2] auch den Thaletas (Thales) von Kreta auf, der den päonischen und kretischen Rhythmus aus der Auletik in die Gesangsmusik verpflanzt, die Kunst des Archilochos weitergebildet, die Gymnopädien in Sparta gestiftet und daselbst nach Terpander eine zweite Neuordnung (κατάστασις) der Musik ins Leben gerufen habe. Unsere Hauptquelle ist wiederum Glaukos von Rhegion, der die chronologische Reihenfolge Terpander—Archilochos—Thaletas in der griechischen Musikforschung eingebürgert hat. Als Heimat des Thaletas gilt in der älteren Zeit allgemein die Stadt Gortyn[3], später tauchen die Städte Elyros und Knossos auf[4]. Auch über die Zeit des Thaletas sind sich die Alten

[1] U. von Wilamowitz-Möllendorff, Timotheos' Perser (1903) S. 85 ff.
[2] C. 10.
[3] Vgl. Polymnestos bei Pausan. I, 14, 4.
[4] Suidas s. v. Thaletas.

keineswegs einig. Dem Ansatz des Glaukos[1] widerspricht ein anderer, der ihn mit Onomakritos von Lokroi[2], und ein dritter, der ihn mit Lykurg[3], ja sogar mit Homer[4] in Verbindung bringt. Mit den beiden letzten Angaben stehen wir bereits wieder mitten in der Legende drin: wie Lykurg auf politischem Gebiete seine Weisheit aus Kreta geholt hatte, so tat es der ihm eng verbundene Thaletas auf dem musikalischen.

Aber auch über die Tätigkeit des Thaletas sind die Nachrichten so verworren und zum Teil so widerspruchsvoll, daß es schwer ist, sich von dem Künstler und seinem Wirken eine Vorstellung zu machen. Auch seine Gestalt verliert sich bei näherer Betrachtung im Dämmer der Legende, nur sind wir bei ihm in der Lage, die Bildung dieser Legende historisch besser verfolgen zu können, als bei Olympos.

Die älteste Tradition, die uns Pratinas vermittelt hat[5], läßt ihn auf Geheiß der Pythia nach Sparta kommen und durch seine musikalische Kunst die Spartaner von einer Pest befreien. Hier wird also der Hauptnachdruck auf die musikalisch-medizinische Seite gelegt. Das ist eine Anschauung, die im phrygischen Kult wurzelt, aber auch auf Kreta, einer alten Heimatstätte kathartischer Weisheit und orgiastischer Kulte, zu finden ist[6]. Das Instrument dieser Kathartik aber war von Hause aus der Aulos[7], und damit würde die Nachricht des Glaukos übereinstimmen, daß Thaletas sich die Kunst des Olympos zum Vorbild genommen habe. Denn gerade den Ὀλύμπου μέλη wohnte jene kathartische Kraft ganz besonders inne[8].

Diese Mischung des Musikers und des Arztes in der Person des Thaletas weist auf orphische Anschauungen hin, die gerade um

---

1 Vgl. auch Aelian. Var. Hist. XII, 50.

2 Aristot. Pol. II, 12, p. 1274, 25 a.

3 Dafür trat besonders der Historiker Ephoros ein, vgl. Strab. X, 82 und Plut. Vit. Lycurg. 4.

4 Diog. Laërt. I, 38.

5 Plut. c. 42; ebenso Pausan. I, 14, 4: Martian. Capella p. 348 (Eyssenhardt).

6 Vgl. E. Rohde, Psyche (1894), S. 387.

7 Rohde a. a. O. S. 336 f.

8 Aristot. Pol. VIII, 1340, b, 4.

die Mitte des 6. Jahrhunderts, also ungefähr zur Zeit des Pratinas, zu voller Ausbildung gelangten. Die Rolle, die der Musik in diesem System zufiel, harrt noch der genaueren Untersuchung; daß sie aber nicht unbedeutend gewesen ist, lehren allgemein schon Namen wie Orpheus, Musaios, Eumolpos, auf die die Lehre ihren Ursprung zurückführte. Die Beziehungen der Orphik zu den phrygischen Kulten sind bekannt; für uns ist von besonderer Wichtigkeit, daß sie auch eine ganze Reihe kretischer Kulte in die griechische Religion eingeführt haben.

So mag denn Thaletas von Hause aus als ein Vertreter jener Kathartik gegolten haben, die ja auch in der Tätigkeit des ebenfalls auf Kreta zurückgeführten Epimenides eine so große Rolle spielt. Von hier aus wurde dann später sowohl seine rein musikalische, als seine politische Wirksamkeit abgezweigt. Und zwar gebührt der musikalischen zeitlich der Vortritt.

Glaukos war der erste, der die ihm unter dem Namen des Kreters vorliegenden Kompositionen zum Gegenstand geschichtlicher Betrachtung gemacht und die genannte Zeitbestimmung daran angeknüpft hat. Seine Beobachtung, daß Thaletas die Weise des Archilochos weitergebildet habe[1], können wir nicht mehr kontrollieren; vielleicht hatte er dabei die synkopierten trochäischen Bildungen des Archilochos im Auge. Der Grund, den Thaletas deshalb für jünger als Terpander und Archilochos zu halten, weil diesen beiden der kretische Rhythmus unbekannt ist, ist selbstverständlich nicht stichhaltig.

Dagegen mag hinter dem von Glaukos erwähnten Verhältnis des Thaletas zu Olympos ein geschichtlicher Kern stecken: Thaletas erscheint hier als der Vermittler des ursprünglich in der Instrumentalmusik vorhandenen fünfzeitigen Tanzrhythmus an die Gesangsmusik. Bemerkenswert für den Zusammenhang mit der Aulosmusik ist, daß der kretische Rhythmus dasselbe enthusiastische Ethos aufweist, wie das kleinasiatische Instrument[2]. Die Zusammenstellung des Päon und Kretikus aber enthält bereits die Kombination der beiden Elemente, die von jetzt an die Hauptzüge im Bilde des Thaletas darstellen: das Bitt- und Sühnelied an Apollo und

[1] Plut. a. a. O.: ἐπὶ τὸ μακρότερον ἐκθεῖναι.
[2] Aristid. Quint. p. 98 M; Anon. Ambros. p. 226, 2 Studem.

die Weisen, die die Waffentänze der kretischen Jugend begleiteten[1]. Jenes knüpft noch an die alte kathartische Tätigkeit des Thaletas an, in diesem spiegelt sich die Erinnerung an den kretischen Ursprung der dorischen, speziell der spartanischen Waffentänze wider.

Die Späteren ließen es sich angelegen sein, diese Errungenschaften des Mannes noch näher zu spezialisieren und ihn namentlich als den Mittelsmann zwischen Kreta und Sparta erscheinen zu lassen. So wird er zum Begründer des Päan, des Hyporchema, ja der Pyrrhiche selbst. Eine Übereinstimmung im einzelnen wurde dabei freilich keineswegs erzielt[2]. Das geschichtliche Bild des Thaletas bleibt schwankend, und seine Umrisse verschwimmen schließlich vollständig im Nebel der Legende. Schließlich wurde er sogar zum Vertreter der kretischen Tonkunst überhaupt, womit freilich alle Schwierigkeiten mit einem Schlage beseitigt waren[3].

Bald nach Glaukos taucht eine neue Phase in der Entwicklung der Thaletaslegende auf: dem musikalischen Arzt und dem rhythmischen Neuerer gesellt sich der Politiker zur Seite, eine Version, die wohl ebenfalls an jene älteste Überlieferung über Thaletas anknüpfte. Er erscheint nunmehr als der Lehrer der Gesetzgeber Lykurgos, Zaleukos und Charondas[4], eine Tradition, die wohl in der uralten Pflege der Gesetzgebung auf Kreta ihre Wurzel hat. Zumal die engere Verbindung mit Lykurg, der namentlich Ephoros das Wort redete[5], hat den alten Musiker recht eigentlich zum Archegeten alles dessen gemacht, was in der spartanischen Tonkunst kretischen Ursprungs war oder dafür wenigstens gehalten wurde. Jetzt kam Thaletas nicht mehr als Arzt, sondern als Staatsmann nach Sparta, nicht mehr die Pest, sondern die Revolution hatte er dort mit seiner Kunst zu bekämpfen.[6]

Ihren signifikantesten Ausdruck findet diese politisch-musikalische

---

[1] Vgl. Ephoros bei Strab. X, 4, 17.

[2] Ephoros spricht a. a. O. von Päanen, der Scholiast zu Pind. Ol. II, 127 von Hyporchemen; Plut. c. 9—10 stellt die Überlieferung hinsichtlich der Päane als durchaus schwankend dar; die Pyrrhiche endlich hält Aristoxenos (bei Athen. XIV, 29) für einen ursprünglich lacedämonischen Tanz.

[3] Ephoros a. a. O.

[4] Aristot. Pol. II, 9, 5.

[5] Strab. X, 4, 19.

[6] Philodem. De mus. S. 85, 36 ff. (Kemke.)

Tätigkeit des Mannes in der Tradition von der zweiten κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικήν, d. h. der zweiten Neuordnung der musikalischen Dinge in Sparta, die ihm zugeschrieben wird, wie die erste dem Terpander[1]. Beide Meister kommen auf Geheiß der Pythia nach Sparta[2], beide gelten zugleich als Stifter bestimmter Feste, Terpander als der der Karneen, Thaletas als der der Gymnopädien.

Entsprächen diese Berichte wirklich den geschichtlichen Tatsachen, so befände sich der Historiker hier, am Anfang der griechischen Musikgeschichte, in einer so günstigen Lage, wie kaum einer späteren Epoche gegenüber. Aber verdächtig ist an dieser Tradition schon ihr streng durchgeführter Schematismus. Von Terpander ist geschichtlich beglaubigt nur die Tatsache seines Karneensieges, sowie die weitere, daß seine Schule bei der Festspielkonkurrenz das Recht hatte, vor anderen zugelassen zu werden. Dagegen ist die Revolution, die er unterdrückt haben soll, geschichtlich so wenig erwiesen, wie die Seuche, aus der Thaletas angeblich die Spartaner befreite. Wohl aber gehört eine dritte Revolution wirklich der Geschichte an, bei der die Musik ebenfalls eine wichtige Rolle spielte. Das ist die des Tyrtäus in der Zeit des zweiten messenischen Krieges. Tyrtäus hat offenkundig bei der Konstruktion der Geschichten von Terpander und Thaletas Modell gestanden. Bei Thaletas bot die Tradition von seiner Heilung der Seuche einen willkommenen Anhaltspunkt, und wenn man dieselbe Fabel bei Terpander einfach wiederholte, so geschah dies im Hinblick auf die ganze Entwicklung der Musikverhältnisse in Sparta.

---

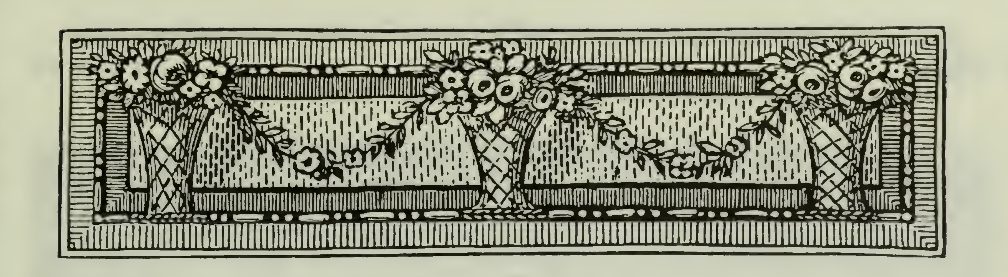
[1] Plut. De mus. c. 9 nennt neben Thaletas noch Xenodamos, Xenokritos, Polymnastos und Sakadas und verbindet damit die verschiedenartigsten Elemente. Die beiden ersten gelten den Alten als Chorlyriker, Sakadas ist Aulet, Polymnastos erscheint bald als Aulet, bald als Aulode, bald als Kitharode (Plut. c. 8, 10, 12). Er soll jünger gewesen sein als Thaletas, da er ihn in einem Gedichte feierte (Pausan. I, 14, 4). Zuverlässig ist allein die Erwähnung des Mannes bei Pindar (Strab. XIV, 1, 28) und Alcman (Plut. c. 5), aus der die Angaben bei Plut. c. 3 f., abgeleitet sind. Die beiden νόμοι Πολύμνηστος und Πολυμνήστη (ib. c. 5) sind ihm offenbar auf dieselbe Weise zugeschrieben worden, wie aus dem νόμος σχοινίων ein Σχοινίων und aus dem νόμος κηπίων ein Κηπίων als Autoren herauskonstruiert wurden (vgl. auch die Πολυμνάστεια bei Plut. c. 4; Aristoph. Equ. 1287 cum schol.; Cratin. fr. 305 Kock). Aulet und Aulode war Polymnastos von Hause aus; seine Einreihung unter die Kitharoden und seine Erfindung der hypolydischen Tonart ist spätere Kombination.

[2] Über Terpander vgl. Plut. c. 42.

Sparta konnte mit Recht auf seine musikalische Vergangenheit stolz sein. War es doch diejenige Stadt, die den beiden grundlegenden Neuerungen des 7. Jahrhunderts, dem äolischen Sololiede und der kretisch-dorischen Chormusik, am willigsten ihre Tore geöffnet und sie auch alsbald für ihre Institutionen und für ihre Jugenderziehung fruchtbar gemacht hat. In den Karneen und Gymnopädien traten die beiden Musikgattungen mit ihren charakteristischen Merkmalen für das Bewußtsein der späteren Zeit besonders deutlich in die Erscheinung, in Terpander und Thaletas fanden sie schließlich ihre Archegeten. Das ist der Sinn der beiden καταστάσεις. Nur konnte man sich bei dem lesbischen Kitharoden auf geschichtliche Tatsachen stützen, während bei Thaletas diese Grundlage fehlte. Ja es macht beinahe den Eindruck, als sei die Legende von ihm aus dem Bedürfnis heraus entstanden, für die chorische Musik nach Analogie des Terpander, als des Begründers der Blüte der Solomusik, ebenfalls einen Archegeten zu gewinnen. Die Beschaffenheit der Überlieferung deutet darauf hin, daß die Legende ihren Ausgang von der kretischen Mantik genommen und ihre Weiterbildung dann sowohl von der politischen als von der musikalischen Geschichtsschreibung erhalten hat.

Die moderne Forschung dagegen wird die Wirksamkeit des Thaletas als einer geschichtlichen Einzelpersönlichkeit ablehnen und seinen Namen, gleich dem des Olympos, als einen legendären Sammelnamen betrachten müssen, hinter dem sich die verschiedenartigsten Elemente bergen. Nicht mit Olympos und Thaletas beginnt die Geschichte der griechischen Tonkünstler, sondern mit Terpander und Archilochos.





Die Turbae einer deutschen Matthaeuspassion von 1559.
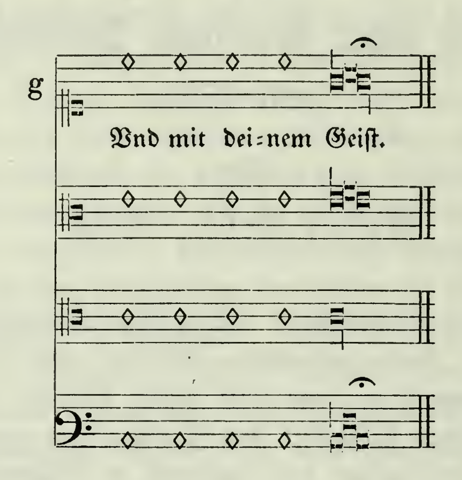
Von

Guido Adler, Wien.

Dem verehrten Vorsitzenden der musikgeschichtlichen Kommission in Berlin, dem verdienten Forscher auf dem Gebiete der evangelischen Liturgik — um nur einen kleinen Teil der vielverzweigten literarischen Tätigkeit des Jubilars zu erwähnen — kann der Leiter der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" wohl keine geeignetere Gabe zu dem seltenen Feste unterbreiten, als den Abdruck eines handschriftlichen Unikums aus dem Besitze der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien, enthaltend die Turbae einer deutschen Passion nach Matthaeus. Die auf dem Titel der Handschrift stehende Widmung sei diesfalls dem „erbarn, wohlnambhaftigen, ersamen und weisen Freiherrn von Liliencron" übertragen. Die an diese Veröffentlichung geknüpften Bemerkungen seien „zu einer geringschetzigen verehrung" dargebracht. Die Annahme, daß es sich um eine vollständige Passion handle, wie sie nach den von A. W. Ambros und Otto Kade gemachten Äußerungen nahegelegt erscheint, ist nicht gerechtfertigt. Der Sammelband ist ein Chorbuch und enthält nur Stücke für chorische, also mehrfache Besetzung. Der Kodex sign. 16195 (Papier 56×40 cm) hat auf dem ersten vorgebundenen Blatte einen aufgeklebten Zettel: „Der Stadtschule zu Meissen zugehörig /M.D.LIX/". Auf dem ersten Blatt steht »I. N. R. I.« (die Initialen der Kreuzesaufschrift), auf dem 2. Blatt der hier reproduzierte Titel. Der Kodex enthält: eine sechsstimmige Messe »super mille regrets«, irrtümlich am Titel »quinque vocum«,

einige „Amen“ 4—6—9stimmig (F° 31ᵛ—33ʳ), Missa »ave praeclara« 5 vocum (F° 33ᵛ — F° 57ʳ), ferner auf 37ᵛ und 38ʳ das hier zur Einleitung meiner Widmung abgedruckte deutsche »Dominus vobiscum«:

Der Herr sey mitt euch:
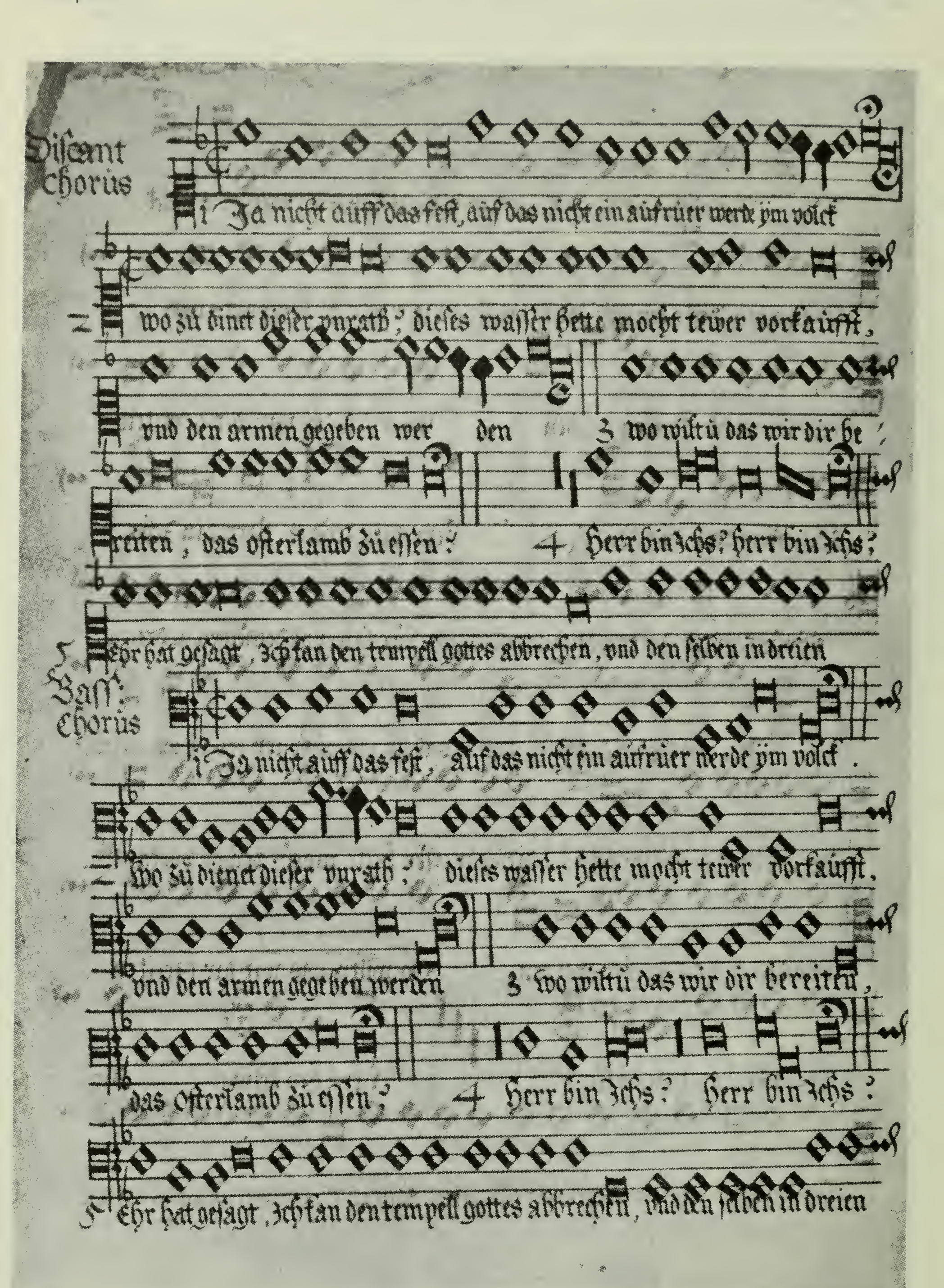


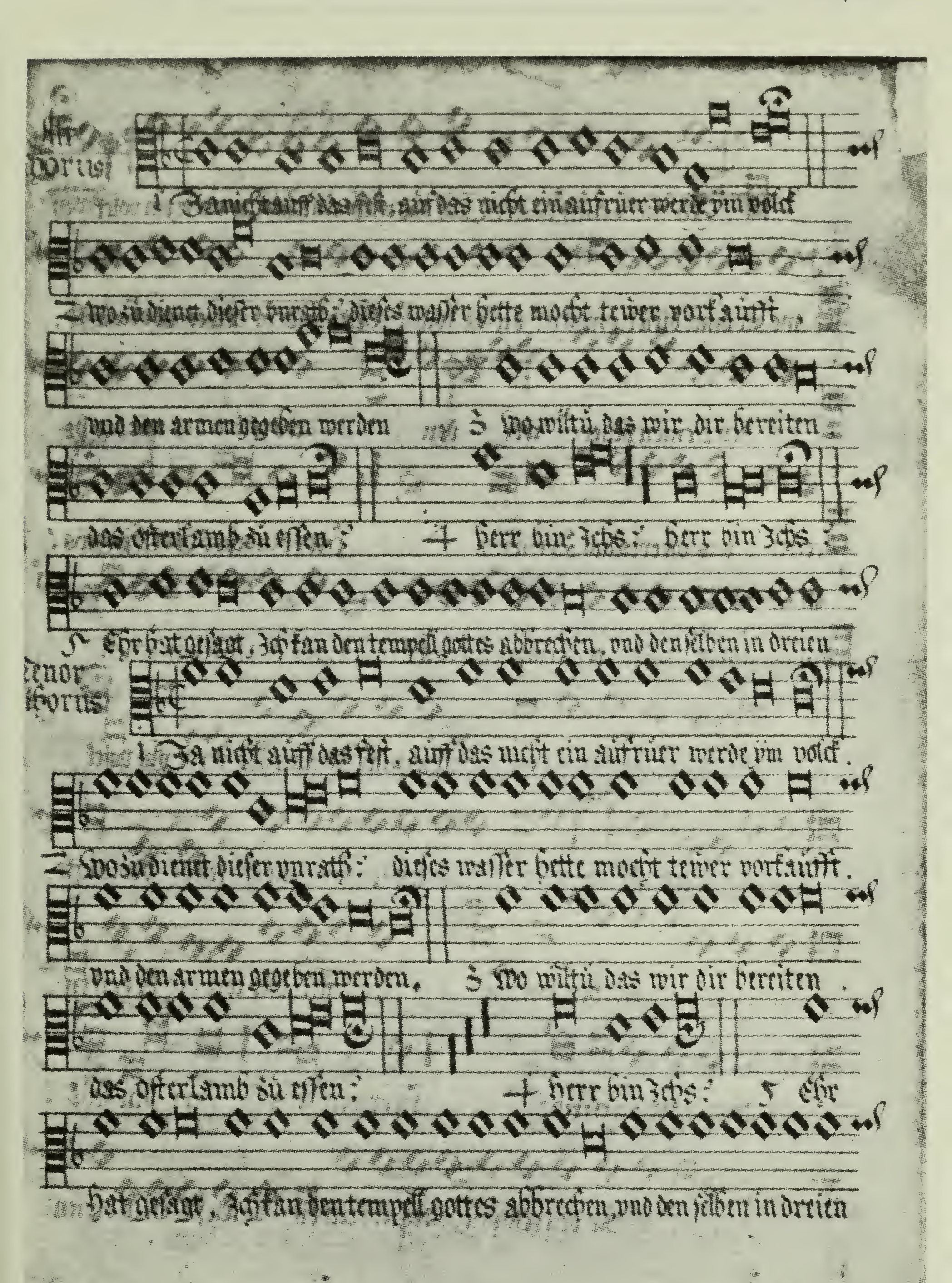
Dann (F° 58ᵛ bis F° 63ʳ) »Cantemus nunc unanimes« 6 vocum von Vincentius Ruffus; F° 64°—69ʳ »Ave Jesu Christe rex regum« 6 vocum von Philippus Verdeloth (!); F° 70ᵛ—F° 76ʳ »Deus virtutum convertere« 5 vocum von Thomas Crequillon, F° 76ᵛ—F° 82ʳ »Peccantem me cotidie« (!)«, 4 vocum in 2 Teilen von Clemens non Papa, F° 82ᵛ—F° 87ʳ »Vide domine afflictionem meam« 4 vocum von demselben Autor, F° 88ᵛ—93ʳ die hier zur Veröffentlichung gelangenden Turbae ohne irgend einen Titel und auf F° 94ᵛ und F° 95ʳ ein fünfstimmiges »Benedicamus domino«, das sicherlich nicht als conclusio der deutschen Passion anzusehen ist, (fehlt doch auch die mehrstimmige »praefatio«, die zu dieser Zeit schon eingeführt war, gerade wie die mehrstimmige »conclusio«, mindest seit 1550), und hier am Schluß dieser kleinen Dedikationsschrift als »gratiarum actio« abgedruckt sei, als Dank= und Wunschgebet anläßlich des seltenen Geburtsfestes, das wir feiern.

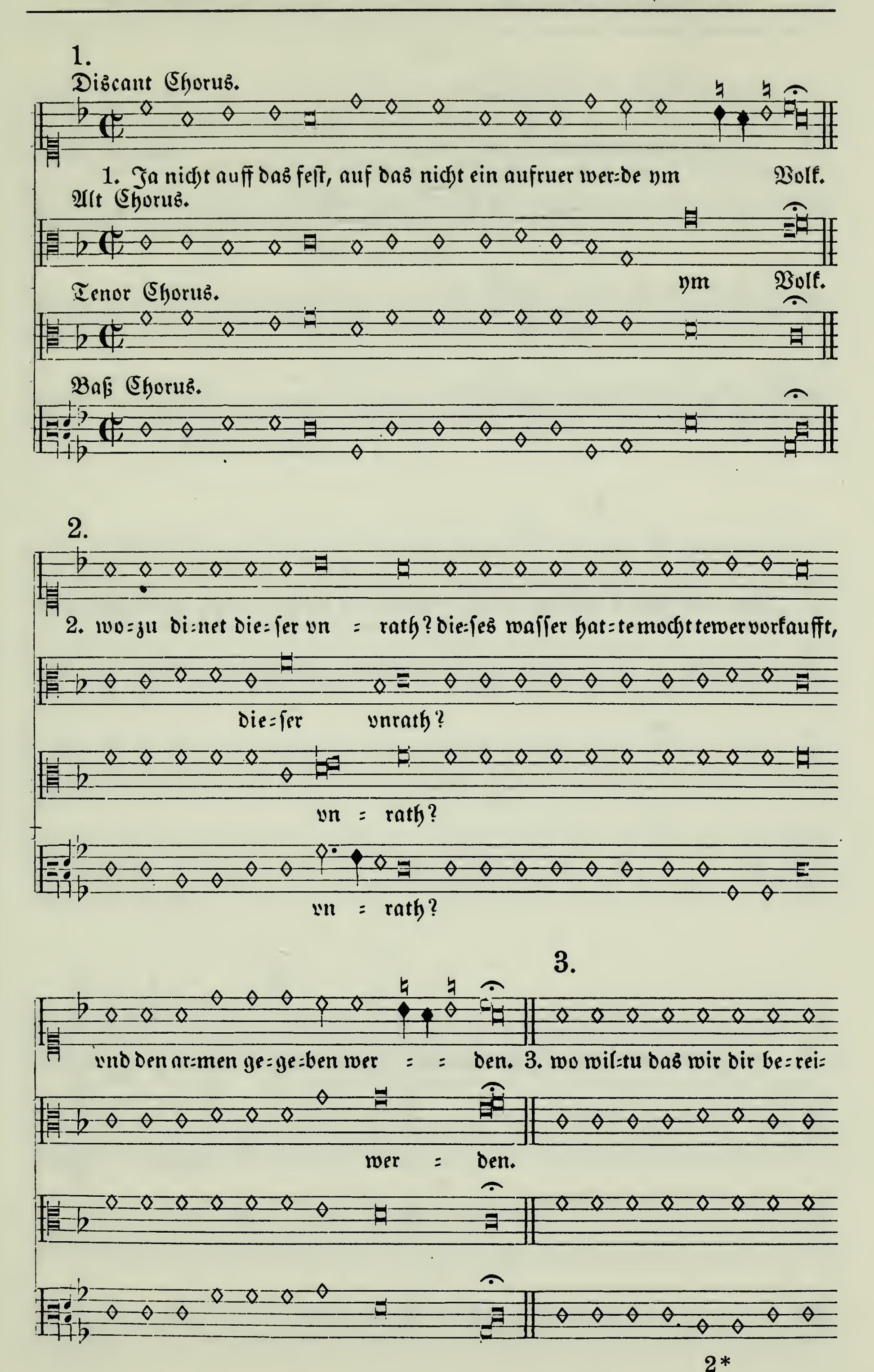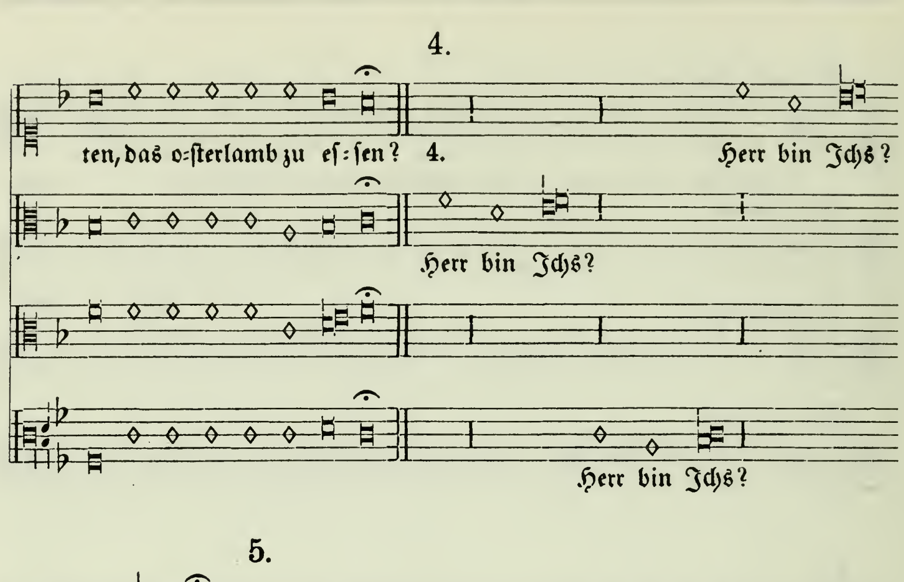


Den Erbarn Wolnamhafti gen Ersamen vnd weisen Herrenn Bürgermaistern vnd Rathmannen der Churfürstlichenn Sächsischenn Stadt Meichsenn meinenn Insondern günsti gen Herrn vnnd fodererenn. 1559.
Adi den 10 May habe Ich Caspar Peschel der Jüngere vonn Büdissin dis Cancional zu einer geringschetzigen v ehrunge Geschenckt.

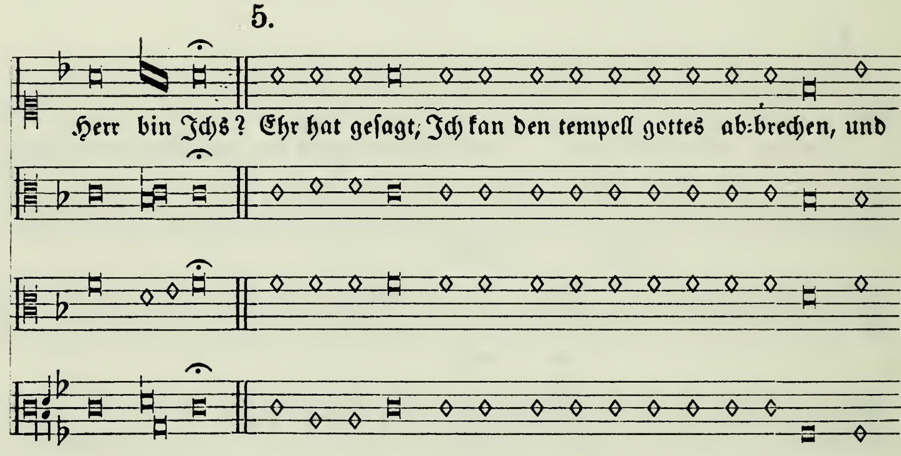
Tafel II.
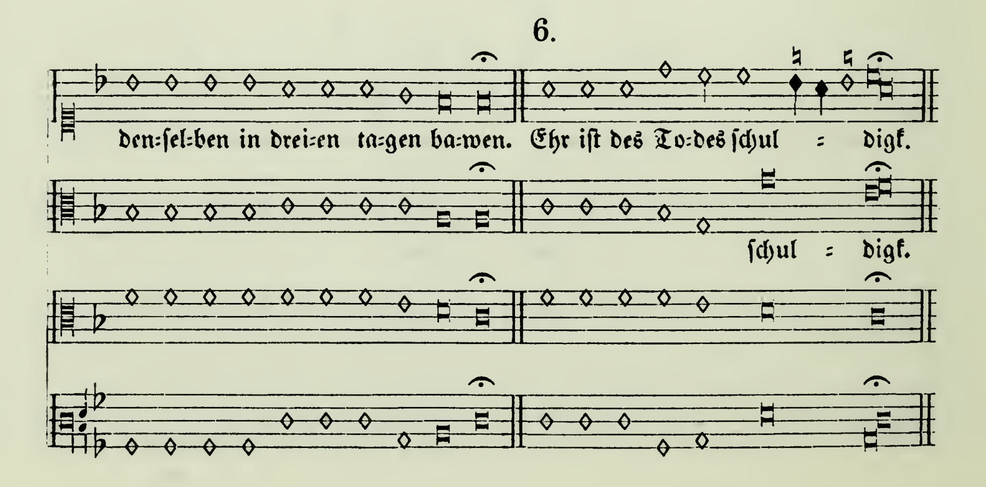

Discant chorus
1 Ja nicht aüff das fest, aüf das nicht ein aüfrüer werde ym volck
2 wo zü dinet dieser vnrath? dieses wasser hette mocht tewer vorkaufft,
vnd den armen gegeben wer den
3 wo wiltü das wir dir be
reiten, das osterlamb zü essen?
4 Herr bin Ichs? herr bin Ichs?
5 Ehr hat gesagt, Ich kan den tempell gottes abbrechen, vnd den selben in dreien
Bass chorus
1 Ja nicht aüff das fest, aüf das nicht ein aüfrüer werde ym volck.
2 Wo zü dienet dieser vnrath? dieses wasser hette mocht tewer vorkaufft.
vnd den armen gegeben werden
3 wo wiltü das wir dir bereiten,
das osterlamb zü essen?
4 Herr bin Ichs? herr bin Ichs?
5 Ehr hat gesagt, Ich kan den tempell gottes abbrechen, vnd den selben in dreien

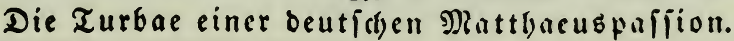

Chorus
1 Ja nicht auff das fest, auff das nicht ein auffrůer werde ym volck
2 Wo zu dienet dieser vnrath: dieses wasser hette mocht tewer vorkaufft,
vnd den armen gegeben werden
3 Wo wiltu das wir dir bereiten
das osterlamb zu essen:
4 Herr bin Ichs: Herr bin Ichs:
5 Ehr hat gesagt, Ich kan den tempell gottes abbrechen, vnd den selben in dreien
Tenor Chorus
1 Ja nicht auff das fest, auff das nicht ein auffrůer werde ym volck.
2 Wo zu dienet dieser vnrath: dieses wasser hette mocht tewer vorkaufft.
vnd den armen gegeben werden,
3 Wo wiltu das wir dir bereiten
das osterlamb zu essen:
4 Herr bin Ichs:
5 Ehr
hat gesagt, Ich kan den tempell gottes abbrechen, vnd den selben in dreien


1.
Discant Chorus.
1. Ja nicht auff das fest, auf das nicht ein aufruer wer=de ym Volk.
Alt Chorus.
ym Volk.
Tenor Chorus.
Baß Chorus.
2.
2. wo=zu di=net die=ser vn = rath? die=ses wasser hat=te mocht tewer vorkaufft,
die=ser vnrath?
vn = rath?
vn = rath?
3.
vnd den ar=men ge=ge=ben wer = = den. 3. wo wil=tu das wir dir be=rei=
wer = den.


4.
ten, das o=sterlamb zu es=sen?
4.
Herr bin Ichs?
Herr bin Ichs?
Herr bin Ichs?


5.
Herr bin Ichs? Ehr hat gesagt, Ich kan den tempell gottes ab=brechen, und


6.
den=sel=ben in drei=en ta=gen ba=wen. Ehr ist des To=des schul = digk.
schul = digk.



7. **8.**

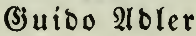
weiſ-ſa-ge vns Chri-ſte wer iſts? der dich ſchlug. warlich du biſt auch ei-ner von

9.

de-nen, den dei-ne ſprache vor-reth dich. was ge-het vns das ahn? da

10.

ſieh du zu. Es taug nicht, das man ſie in den got-tes ka-ſten le-ge,



11.

dan es iſt blut = = geld. Bar = ra = = bam.

blut = geld. Bar = = ra = = bam.

12. 13.

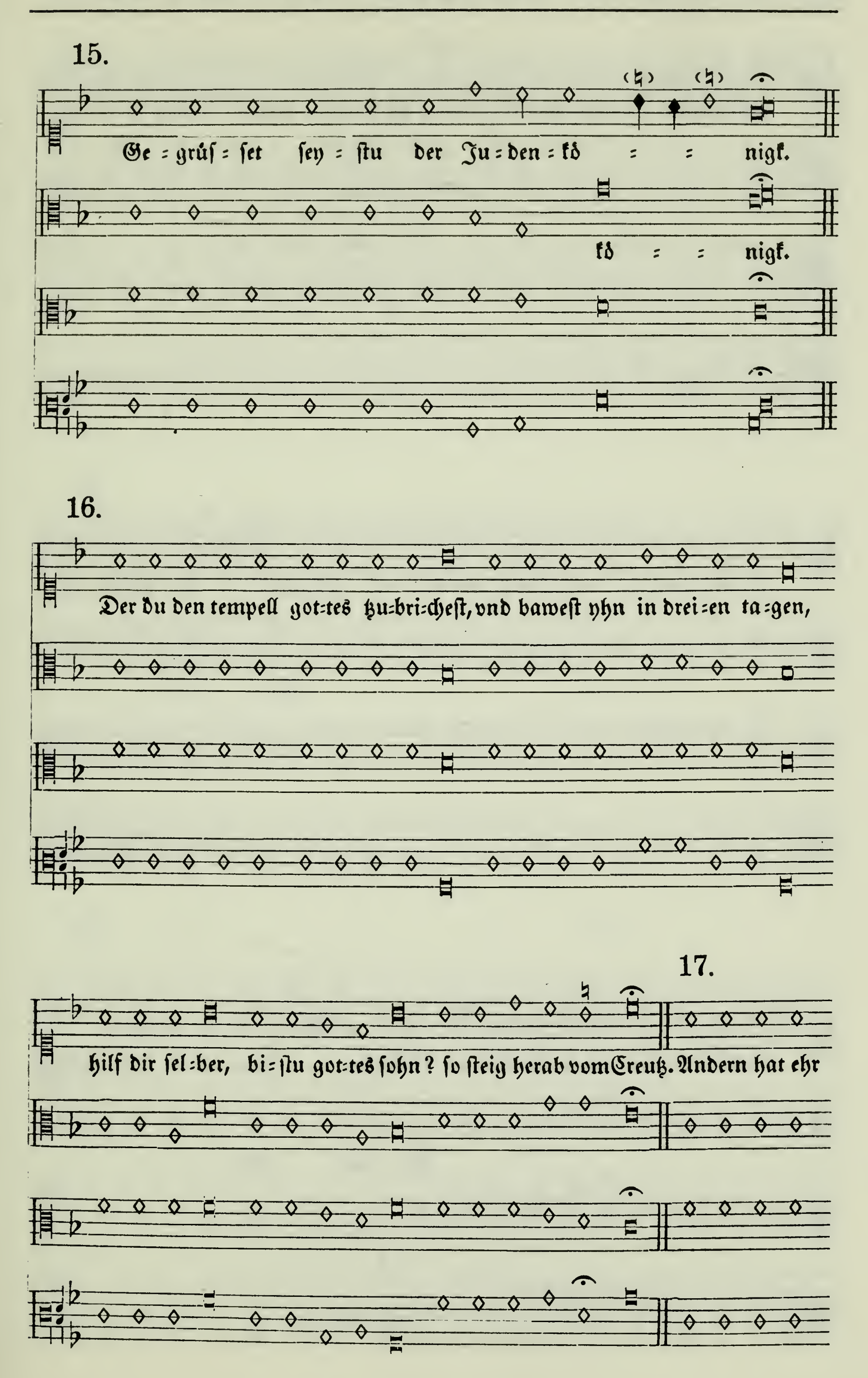
Laſs yhn Creu = tzi = gen. Laſs yhn Creutzigen, Laſs yhn Creu = tzi = gen.
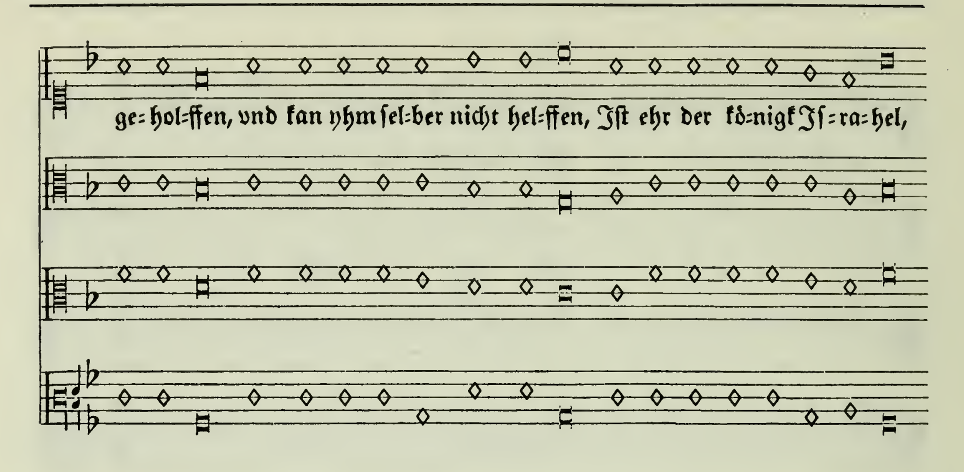
Laſs yhn creu = tzi = gen. creu = tzi = gen.
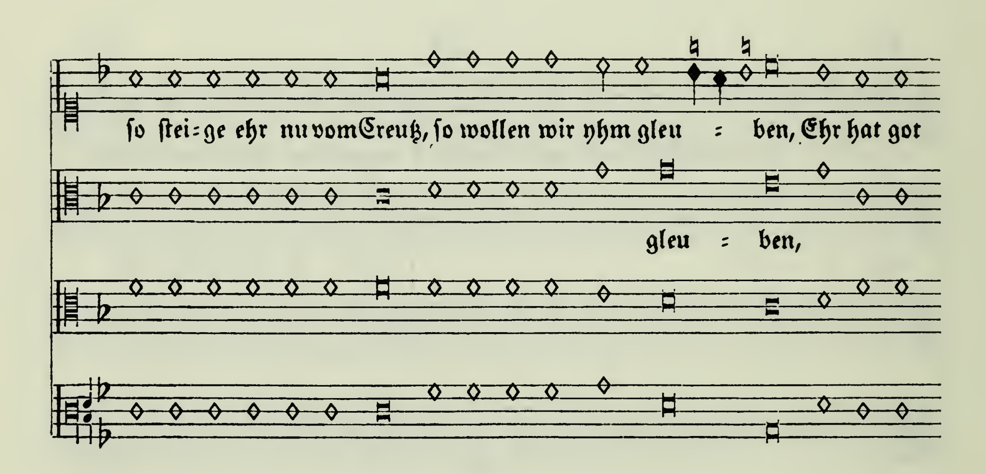
14.
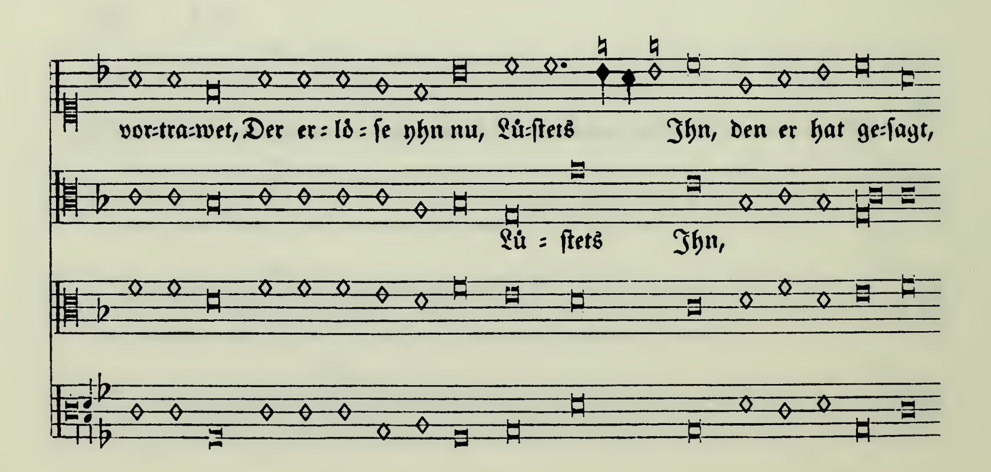
Sein Blut kom = me v = ber vns, vnd v = ber vn = ſer kin = = der.

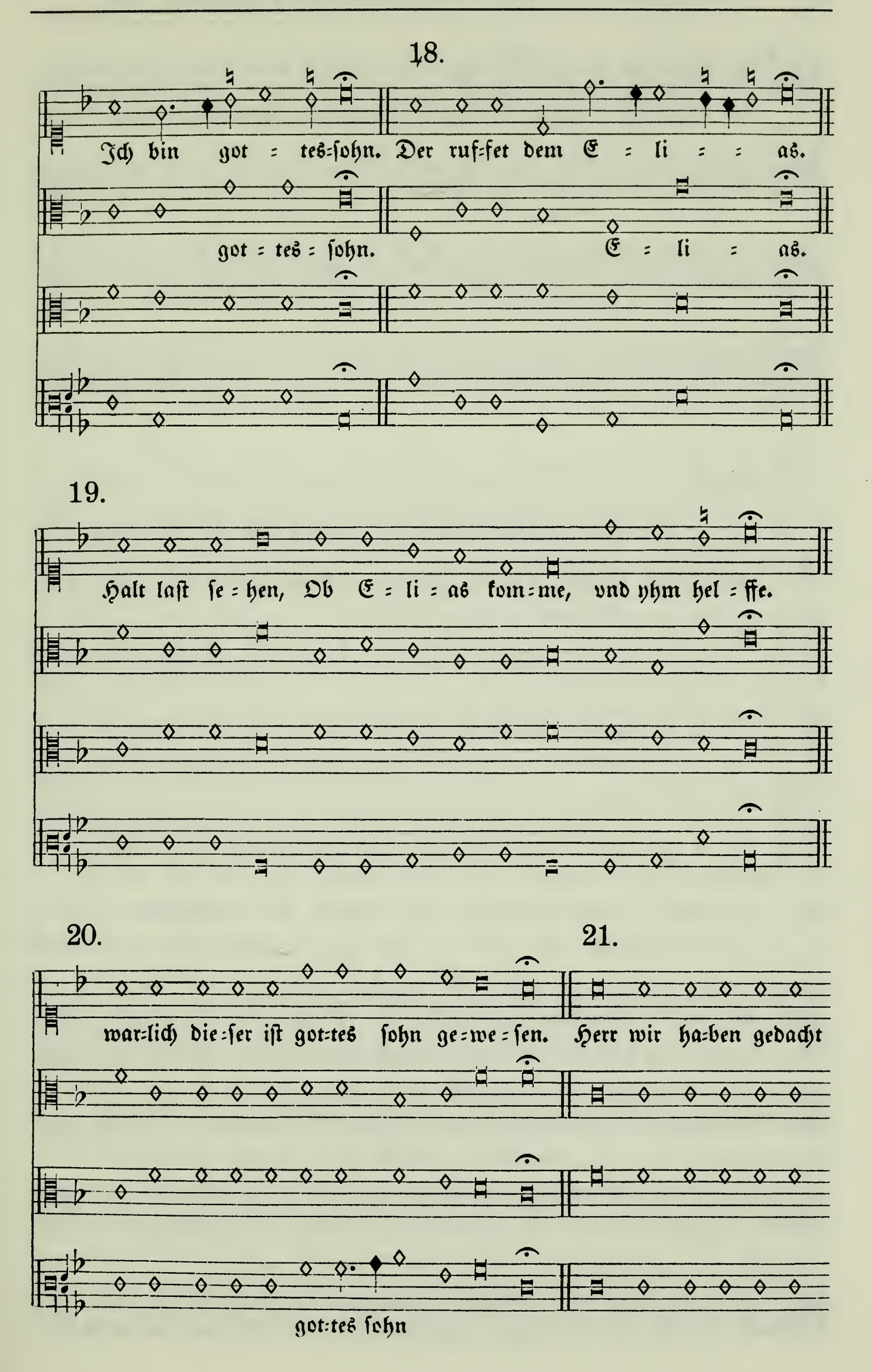
kin = der.


15.
Ge = grüs = set sey = stu der Ju = den = kö = = nigk.
kö = = nigk.
16.
Der du den tempell got=tes zu=bri=chest, vnd bawest yhn in drei=en ta=gen,
hilf dir sel=ber, bi=stu got=tes sohn? so steig herab vom Creutz.
17.
Andern hat ehr

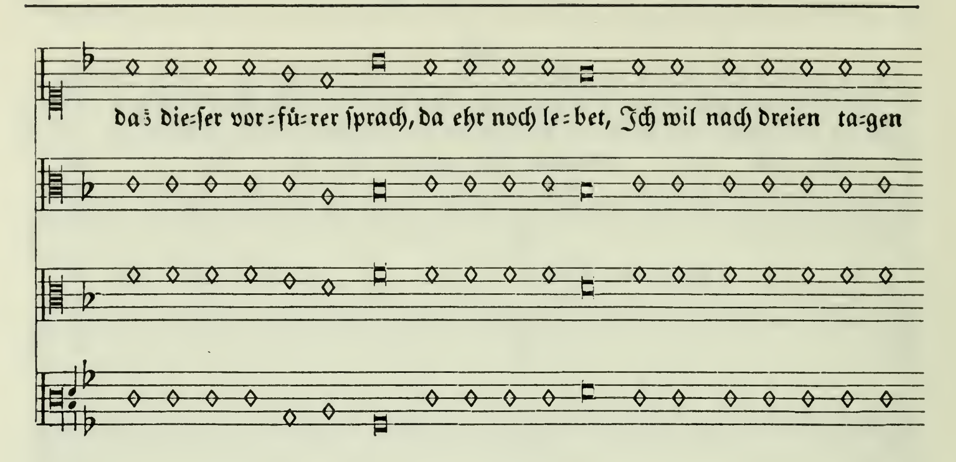

ge-hol-ffen, vnd kan yhm sel-ber nicht hel-ffen, Jst ehr der kö-nigk Js-ra-hel,

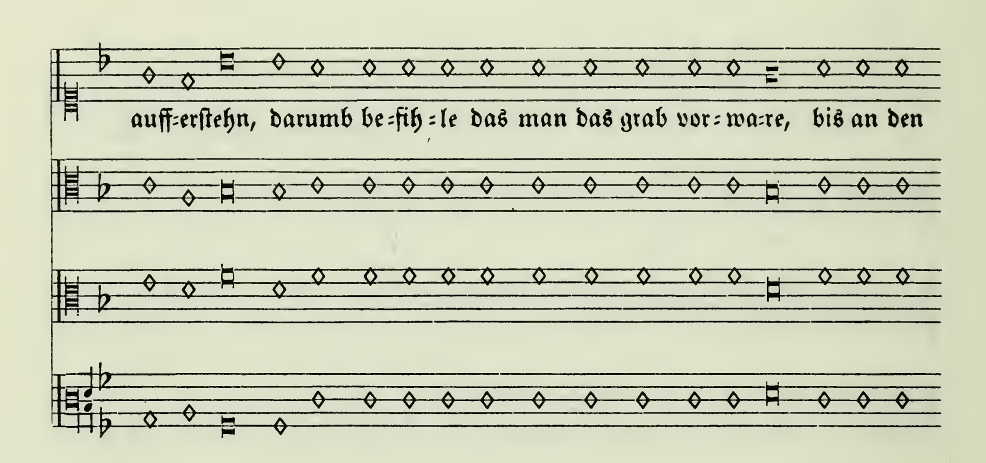

so stei-ge ehr nu vom Creutz, so wollen wir yhm gleu - ben, Ehr hat got
gleu - ben,
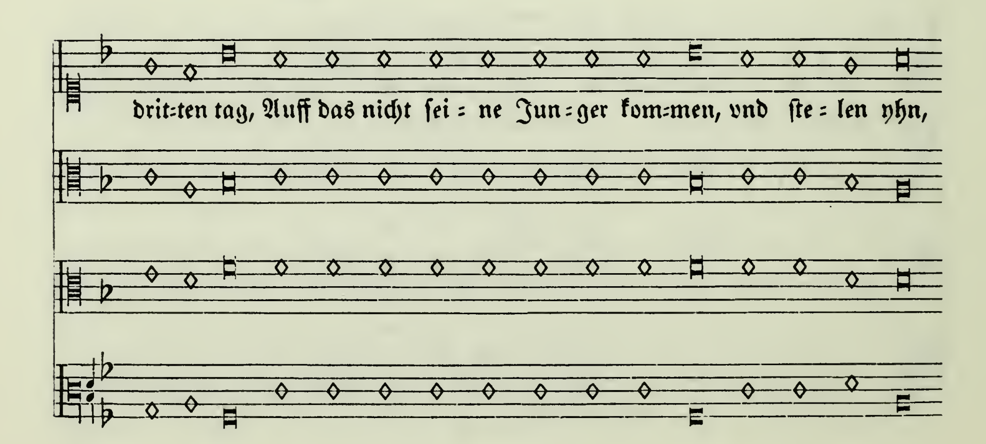

vor-tra-wet, Der er-lö-se yhn nu, Lü-stets Jhn, den er hat ge-sagt,
Lü - stets Jhn,

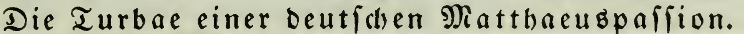

18.
Ich bin got - tes-sohn. Der ruf-fet dem E - li - - as.
got - tes - sohn. E - li - as.
19.
Halt last se - hen, Ob E - li - as kom-me, vnd yhm hel - ffe.
20.
war-lich die-ser ist got-tes sohn ge-we-sen.
got-tes sohn
21.
Herr wir ha-ben gedacht




das die=ser vor=fü=rer sprach, da ehr noch le=bet, Ich wil nach dreien ta=gen


auff=erstehn, darumb be=fih=le das man das grab vor=wa=re, bis an den


drit=ten tag, Auff das nicht sei=ne Jun=ger kom=men, vnd ste=len yhn,



und sa = gen zum volk, Ehr ist auff = er = stan = den von den to = dten,

und wer = de der letz = te be = trug er = ger den der er = = ste.

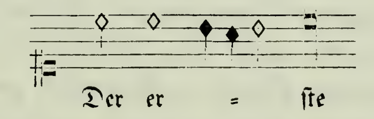
er = = ste.

Die in der Vorlage numerierten 21 mehrstimmigen Stücke der Passion enthalten die Reden der Hohenpriester, Pharisäer und Ältesten im Volk (Nr. 1, 9, 10, 17, 21), des Volkes (Nr. 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14), einiger aus dem Volk (Nr. 16, 18, 19), der Kriegsknechte des Landpflegers (Nr. 15), des Hauptmanns und seines Gefolges (Nr. 29), der zwei falschen Zeugen (Nr. 5) und der Jünger (Apostel) (Nr. 2, 3, 4), aus dem Evangelium Matthäi Kaput 26, Vers 4 bis Kaput 27, Vers 64, sind demgemäß als „Turbae", als in die Handlung eingreifende Chöre (bezeichnet „chorus") zusammenzufassen, gegenüber den einstimmig vorgetragenen Reden von Christus, dem Evangelisten und anderen Personen, die in der Vorlage fehlen. Die Texte der Turbae stimmen mit denen überein, die im Gothaer Cantional vom Jahre 1545 zu den Turbae verwendet sind und hier auch ohne die Passionsrezitation stehen. Nur Nr. 75 hat im Gothaer

Cantional eine abweichende Lesart: „Gott grüße Dich Du lieber König der Jüden", die der ältesten Ausgabe des Neuen Testamentes entstammt (1522—1527), während die in der Meißner Passion (Wiener Vorlage) verwendete erst 1543 vorkommt. Es sei hier nicht näher untersucht, ob die im Gothaer Cantional vorkommende musikalische Bearbeitung von Johann Walther stammt, wie Otto Kade in seinem verdienstlichen Buch „Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631", Gütersloh, Bertelsmann 1893 S. 162, diese Autorschaft außer Zweifel setzt. Gar kein Anhaltspunkt liegt aber dafür vor, wegen der Verwendung des Textes der Matthaeuspassion auch für die Meißner Passion denselben Autor anzunehmen. Innere Gründe sprechen sogar dagegen. Daß man nach der Faktur der Sätze nicht auf einen bestimmten Autor weisen kann, bedarf nicht der Hervorhebung. Solche Behandlungsart ist Gemeingut der Zeit. Es ließen sich bestenfalls Vermutungen aussprechen. Kade nimmt sieben Vorlagen für die von ihm in dem genannten Buche (Seite 274—305) edierte deutsche Passion an, reichend von 1530—1573. Die unter Nr. 5 zitierte Wiener Vorlage bietet hierfür keine Grundlage. Denn die Turbae sind ganz anders behandelt, abgesehen davon, daß keine der sieben Vorlagen einen Autornamen hat. Walther hat mit Luther in Gemeinschaft mit Conrad von Ruppich die musikalische Einrichtung der Episteln, Evangelien u. a. beraten, und Luther selbst hat die „Noten gemacht und vorgesungen" und den Rat der anderen eingeholt. Die Turbae des Gothaer Cantionales mögen von Walther sein, ihre Behandlung ist ganz verschieden von der Meißner Passion, also nicht Walthers Passion in „etwas anderer Redaction". In der Gothaer Passion ist der Tenor auf dem Reperkussionston c_1 gesetzt, mit den Wendungen d_1 c_1 oder c_1 b a, der Alt steht auf f_1. In der Meißener Vorlage ist der Tenor ganz auf den Passionston der Turbae in der katholischen Liturgie gestellt: f_1 Reperkussion, mit der Verwendung im initium f_1 . . . d_1 f_1 oder c_1 f_1 . . . d_1 oder f_1 . . . e_1 d_1 f_1 oder f_1 . . . c_1 d_1 e_1 f_1, in der Finalklausel f_1 . . . e_1 d_1 c_1.

In den meisten Nummern werden beide Teile verwendet (Nr. 1, 2, 5, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 19, 21), wobei nach Bedarf bei längeren Reden der erste Teil (initium) mehrmals wiederholt wird (Nr. 16, 17, 21), in einzelnen Sätzchen wird nur der erste Teil (Nr. 1, 3, 4, 7), in andern nur der zweite (Final-)Teil verwendet (Nr. 6, 11,

12, 14, 15, 18, 20). Der Reperkussionston wird nach Bedarf wiederholt. Auch sonst weichen die beiden Turbabearbeitungen wesentlich voneinander ab: in Stimmführung, Harmonie und Pausenbenutzung. Die Meißner Passion steht in allem auf einem relativ höheren künstlerischen Standpunkt. Die melodische Führung der Oberstimme ist belebter, die Harmonie bei all ihrer Beschränktheit auf Tonika, Ober- und Unterdominante, Ober- und Untermediante und Dreiklang der Sekunde (Dominante der Dominante) abwechslungsvoller, die Kadenzierung unterscheidet durch Hinüberführen des Alts, der regulär unter dem Tenor steht, über diesen, im Anschluß an die altherkömmliche, im 15. Jahrhundert übliche Schlußwendung mit dem Oktavenschritt (vgl. Nr. 1, 6, 14, 15, 18, 19, 21). Auch die harmonische Kadenzierung ist belebter (mit den beiden Dominanten und der melodischen Verzierungsformel auf der Wechseldominante: $\left\{\begin{matrix} c_2 & h_1 & a_1 & h_1 & c_2 & a_1 \\ g & - & - & - & c & f \end{matrix}\right.$). Von Kadenzen werden sonst noch verwendet: $\left\{\begin{matrix} {}^{6}_{3\flat} & & & & & \\ g & f & \| & d & f & \| & b & f & \| \end{matrix}\right.$. Bei Nr. 16 steht in der Vorlage als Schlußnote des Basses a, wohl für c_1; die Lesart der Vorlage wäre eine weniger gebräuchliche Schlußformel, aber immerhin möglich. Sonst ist nur ein Schreibversehen: in Nr. 17 ist c_2 auf der ersten Silbe vor „gesagt" (am Schluß) eine Semibrevis in der Oberstimme statt einer Brevis. Der Eigentümlichkeit des Schreibers, die letzte Silbe in der verzierten Soprankadenz (s. Reproduktion), also in Nr. 1 das Wort „Volk", im Anschluß an das vorhergehende Wort zu schreiben, wurde in der Übertragung nicht Folge geleistet. Abgesehen von der unnatürlichen Betonung, die daraus hervorgeht, ist diese Art der Unterlegung vom Schreiber nicht generell beobachtet, wie in Nr. 21, wo ausdrücklich steht:

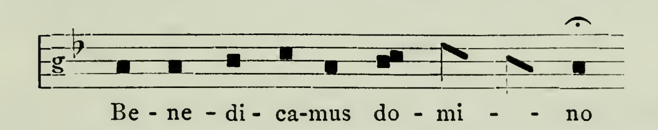


so daß diese natürliche Textbehandlung auch in den andern Kadenzen nicht nur wahrscheinlich ist, sondern geboten erscheint.

Der Abdruck erfolgt im übrigen genau nach der Vorlage, mit denselben Notenwerten. Für den Rezitierton wird ◊ verwendet und nur an Teil- und Ganzschlüssen die ⊟, schließlich kann sich jeder

Leser mit der Ligatur ⊨ = ⁀ befreunden. Für solche im Rezitierton gehaltenen liturgischen Sätze ist jede Übertragung in unsere Notation leicht irreführend. Der Rhythmus ist frei rezitierend, die falsobordonartigen Gesänge müssen nach dem Texte akzentisch vorgetragen werden, und das an erster und einziger Stelle stehende ₵ bedeutet durchaus nicht einen je vier oder zwei Noten zusammenfassenden durchgehenden Allabrevetakt mit Schwer- und Leichtbetonung, sondern das der Rezitation zugrunde liegende Gleichmaß der Noten, das durch die Betonung der akzentuierten Silben in freier Weise alteriert wird. Die Diminution des C in ₵ zeigt eben die leichtere, raschere Abwicklung im Tempo an bei aller Gewichtigkeit des Vortrages. Die ausgehöhlten Noten entsprechen eben den Quadratnoten des lateinischen Chorales ♦, ♦, ♦♦, ♦♦ usw., wie sie damals in der katholischen Liturgie für die gleichen Töne üblich waren. Die Rezitation des einstimmigen Gesanges der deutschen Passion wurde denn auch mit denselben Noten wie der lateinische Choral bezeichnet, während für den Ruf Jesu „Eli lama asabbthani" auch eigentliche Mensuralnoten verwendet wurden. Welch reiche Belebung des Vortrages läßt sich auch in den vierstimmigen Sätzen durch eine, ich möchte sagen, innere Nuancierung erzielen! Diese Kunst des Vortrages muß zurückerobert werden, wenn diese liturgischen Stücke die ihnen zukommende Wertung wieder erlangen sollen. Ich möchte diese Art der Passion, wie sie in den Meißner Turbaestücken im Zusammenhalt mit dem Evangelienton recte Passionston vorliegen, als „liturgisches Gemeindegut" bezeichnen. So wurde es auch im 16. Jahrhundert aufgefaßt. Denn die Komponisten fangen erst in der zweiten Hälfte, eigentlich dem letzten Viertel dieses Jahrhunderts an, ihre Namen als Verfertiger von Änderungen, Ergänzungen, Weiterführungen, Vervollständigungen zu zeichnen, nach dem Vorbild der Motettpassion, die auch in der evangelischen Kirche im Anschluß an Obrecht und seine Nachahmer ihren Einzug hielt und als persönliches Kunstgut betrachtet wurde. Immer blieb aber durch die folgenden Jahrhunderte solch einfaches, liturgisches Gemeindegut, so sehr es sich auch durch Aufnahme und Verarbeitung der Formen und Mittel der Renaissance zu Kunstwerken höchster Art vervollkommnet hatte, in Verwendung, wie dies noch im 19. Jahrhundert nachweisbar ist.

Die Meißner Turbae bieten in der vierten Nummer „Herr, bin ich's?" auch entwicklungsgeschichtlich einen Fortschritt und Vorsprung gegenüber den Turbae des Gothaer Cantionales: hier noch auf den einstimmigen Rezitierton, bzw. Frageton d_1 e_1 f_1 beschränkt, dort im Sukzessiveinsatz der vier Stimmen ein Fragen und Drängen von allen Seiten in mehrstimmig versuchter Fassung auf dem Motiv d_1 e_1 f_1 (Motiv des initium), ein Keim für eine weitere, fruchtbringende Entwicklung, die ihren bis heute unüberschrittenen Höhepunkt in der Matthäuspassion von J. S. Bach erreicht hat. So herrlich weit es die Kunst innerhalb dieser zwei Jahrhunderte (von 1530—1729) auf dem Gebiete der Passionskomposition auch gebracht hatte, diese einfachen Stücke bilden den Ausgangspunkt, der, in richtiger Art vorgetragen, als Teil der Liturgie auch heute noch seinen Zweck erfüllen könnte. So weit diese vierstimmigen Sätze hinter der vollendeten Kunst des a cappella-Gesanges ihrerzeit auch stehen, sie gehören in ihrer bescheidenen Haltung mit zu dem kulturellen Bilde einer Zeit, die auch in künstlerischer Beziehung segenspendende Anregungen von der sich neu entwickelnden Richtung erhalten hat. Sie sind für den Liturgiker wie für den Musikhistoriker von Bedeutung. Die Voraussetzung, ja die Überzeugung, daß ich mich darin mit dem hochgeschätzten Jubilar in Übereinstimmung weiß, war mit ein Anlaß, diese Turbae erstmalig zur Veröffentlichung zu bringen. Und nun sei diese knappe Auseinandersetzung mit dem erwähnten Randspruch geschlossen:



De - - o di - - ca - mus

De - o, de - - o di -

De - · o de - - - · o

Primus Bassus.

De - o di - - ca - mus, di - - ca-

Secundus Bassus.

De - o di-ca-mus gra-ti-as,______ de-

gra - - - - - - - - - - - -

- - ca - mus gra - -

di - - - ca - mus______ gra -

mus, de - o______ di - ca -

o di - - ca - - mus gra - - -

- - - - - - - - - - - ti - as

- - - - - - - - - - - ti - as

- - - - - - - - - - - - ti -

mus gra - ti - as, gra - - - - ti - as,

- - ti - as, de - o di - ca - mus gra-ti - as,

de - o di - ca-mus, de - o di - ca - mus,

de - o di - ca-mus, de - o di - ca - mus

as.

de - o di - ca - mus gra - ti - as,

de - o di - ca - mus, de - o di - ca - mus

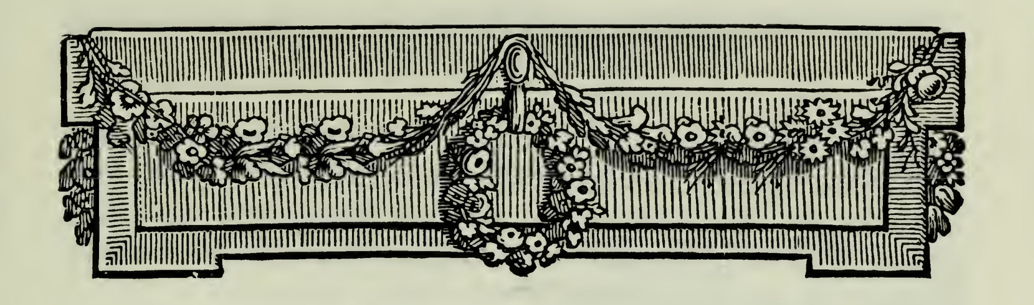
de - o di - ca-mus gra - - ti - as.

gra - - - - - ti - as.

gra - - - - - ti - as.

gra - - - - - ti - as.





Thomas Selle als Schulkantor in Itzehoe und Hamburg.

Von

Amalie Arnheim, Berlin.

Thomas Selles Leben und seine Bedeutung als Komponist, die von seinen Zeitgenossen so hoch eingeschätzt wurde, sind bisher noch nicht erschöpfend behandelt worden. Als Vertreter des begleiteten Sololiedes ist er durch H. Kretzschmar bekannt, seine Mitarbeit an den Liedersammlungen des Johann Rist haben kürzlich Wilhelm Krabbe[1] und vor ihm Karl v. Winterfeld[2] ausführlicher untersucht. Über seine äußeren Lebensschicksale und die Bibliographie der erhaltenen Werke unterrichtet in Kürze Eitner[3], indem er die lückenhaften, vereinzelten Mitteilungen in den Lexicis, bei Moller[4], Mattheson[5], Sittard[6] usw. zusammenfaßt. Wenig und nur ungenau sind wir bisher von seiner Tätigkeit als Kantor und „Schulkollege" unterrichtet, und dennoch hat gerade der Schuldienst in seinem Leben eine nicht unwichtige Rolle gespielt. Im folgenden soll nun an Hand von gedruckten und ungedruckten Aktenstücken,

---

[1] W. Krabbe, Joh. Rist und das deutsche Lied. Dissertation. Berlin 1910 S. 170 ff.

[2] K. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang usw. .... Bd. II. S. 387 ff.

[3] R. Eitner, Allgem. deutsche Biographie und Quellenlexikon, Bd. IX.

[4] Joh. Moller, Cimbria Literata. Havniae 1744. I. II. S. 832.

[5] Joh. Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte ..... 1740. S. 336 und 398.

[6] J. Sittard, Geschichte der Musik und des Konzertwesens in Hamburg. 1890. S. 30.

verstreuten Mitteilungen usw., die bisher für Selles Biographie und musikalische Charakteristik noch nicht benutzt worden sind, das Bild seines äußeren Lebensganges, wie auch seines Charakters und seiner pädagogischen Anschauungen nach einigen Richtungen hin vervollständigt und berichtigt werden.

Thomas Selle wurde am 23. März 1599 in Zörbig in Sachsen geboren. Seine Jugend, seine Erziehung, sein Studiengang bedürfen noch eingehender Erforschung[1], da über diese Lebenszeit fast noch nichts bekannt ist. Daß er für seine Zeit zweifellos eine tüchtige Bildung besaß, beweist seine erste Anstellung in Heide in Dithmarschen, wo er sich im Jahre 1624, also als 25jähriger, aufhielt[2] und sich selbst als Scholae Heidanae p. t. Collega bezeichnet. Schon damals muß Selle sich durch seine musikalische Begabung ausgezeichnet haben, denn in den Vorreden zweier in Heide entstandenen Werke[3] berichtet er von einer „ihm von Gott verliehenen Inclination", sich in den „poetischen Inventionibus" und besonders in der Musik zu betätigen, der er sich „von Jugend an beflissen". Auch bittet er, sein Werk als das eines „Incipienten" gut aufzunehmen und der Fortsetzung des angefangenen „Studii Musici" alle günstige Beförderung zu bezeigen[4]. Daß Selles Stellung als Lehrer keine unbedeutende gewesen sein kann, ersieht man aus den lateinischen Ehrengedichten, die ihm in beiden Werken gewidmet sind und die Mitkollegen, Kantoren und Organisten, zu Verfassern haben. So nennt ihn z. B. der damalige Rektor Marcus Johannis, sein Vorgesetzter, Collegam suum amicissimum[5]. Für uns am inter-

---

[1] Auf Anfrage bei dem Oberpfarramt in Zörbig wurde mir mitgeteilt, daß die erhaltenen Kirchenbücher erst Ende des Jahres 1648 beginnen.

[2] Das Pfarramt in Heide teilte mir mit, daß Kirchenbücher und Schulakten nur bis etwa 1670 zurückgehen. Nachrichten über die Schule in Heide, schon aus dem Jahre 1634, finden sich bei Anton Vieth: Beschreibung und Geschichte des Landes Dithmarschen. Hamburg 1732. Dort werden 1634 in Heide der Kantor Johannes Schepping und als Organist Christian Finck erwähnt.

[3] Concertatio Castalidum (H. E.) Musikalischer Streit ..... Hamburg 1624 und Deliciae Pastorum Arcadiae ...... gleichfalls 1624 gedruckt. Vgl. Bohn: Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700. Berlin. 1883. S. 395 und 396.

[4] Aus der Vorrede: Heyde den 25. July 1624, die an Heinrich Sager gerichtet ist, dem Rist bekanntlich 1634 seine Musa teutonica widmete. Vgl. Krabbe, a. a. O. S. 16.

[5] In den Deliciae .....

essantesten ist das Ehrengedicht von Jacob Praetorius[1], der damals Organist und Collaborator an der Schule zu Heide war. Der Selle gewidmete Vers beginnt:

Quid de te dicam, Selli, quod carmina poscis
A me qui carmen scribere vix didici[2].

Schon vor seinem Aufenthalt in Heide hat sich Selle jedenfalls eingehender mit praktischer Musik beschäftigt und solche in Druck gegeben. Denn von einer mehrstimmigen Komposition[3] heißt es auf dem Titelblatt, von Selle eigenhändig hinzugefügt:

„Ist gedruckt gewesen zu Rostock ao 1623. Weil aber alle Exemplaria damahls distrahiret, ist dieses geschriebene an dessen stat hingelegt."

Obgleich Selles Aufenthalt in Heide nur ein Jahr währte, hat er sich neben seinem Lehramt doch noch mehrfach kompositorisch beschäftigt. In diesem Jahre entstand außer einem 8stimmigen Stück für Doppelchor[4] noch das Madrigale Votivum[5], ein Hochzeitsgesang auf „itzige neue Manier", in welchem man Selle auch als Dichter lateinischer Verse kennen lernt[6].

Das Jahr 1625 findet Selle schon als Rektor in Wesselburen. Wieder erfahren wir das durch eine Gelegenheitskomposition Concentus musicus[7], in der sich Selle selbst Scholae Wesseliborae

[1] Vgl. Eitner, Quellenlexikon, Bd. VIII. — [2] In den Deliciae .....

[3] Drey schöne Ding a 6. in Triplo per Hypodiapason post Tria Tempora. (Hamburg, Stadtbibliothek.)

[4] „Siehe meine Freundin" ab 8. Thomae Sellii, publiciret anno 1624. Weil der gedrückte General Bass hirvon verlohren, hat man Jhn dazu schreiben müssen. (Hamb. Stadtbibl.)

[5] Madrigale Votivum genommen auß dem Hohenlied Salomonis Cap. II. ...... dem Ehrnvesten / Vorachtbarn und Wolgelarten Herrn Thimotheo Schwirsen, Königl. Maj. in Dennemark Secretario / Bräutigamb / Vnd der Ehren Viel tugendreichen Frauen Margarethe / deß Weiland auch Ehrenvesten .... Johannis Raschen / gewesenen Landtschreibers .... Wittwen / Braut / .... zur Heyd gehaltenen Hochzeitlichen Ehren offerirt von Thoma Sellio, Cervicca-Saxone Scholae Heidanae p. t. Collega. Gedrucket zu Hamburg .... 1624. — Dem Bräutigam waren auch schon die Deliciae Pastorum Arcadiae gewidmet. — (Hamb. Stadtbiblioth.)

[6] Ein Aufsatz: Die geistlichen Liederdichter Schleswig-Holsteins von C. Er. Carstens (Zeitschrift für die Geschichte von Schleswig-Holstein-Lauenburg. Bd. 16 und 17) erwähnt in einem Anhang auch Thomas Selle unter den Dichtern, bringt aber nichts Näheres über seinen Aufenthalt in Dithmarschen oder seine Dichtungen.

[7] Hamb. Stadtbiblioth. — Ein Hochzeitslied, das Marcus Johannis, Diacon des Kirchspiels Büsen (Büsum), gewidmet ist. Vgl. oben.

p. t. Rector nennt. Für ihn bedeutete das Rektorat bei seiner Jugend (er war 26 Jahre alt) eine recht angesehene Stellung, besonders da Wesselburen in damaliger Zeit ein großes Kirchspiel war. Es besaß 3 Prediger und 2 Schulmeister und umfaßte noch eine Anzahl dazugehöriger Dörfer, welche 10 Schulmeister angestellt hatten[1]. In Wesselburen entstand ein großer Teil seiner bekannteren Werke und Gelegenheitskompositionen[2], und sein Zusammenarbeiten mit den bedeutenden Männern seines Kreises, z. B. mit dem Prediger Joachim Rachelius, dem Konrektor Nicolaus Albinus, auch seine eigene lateinische Gedichte zeigen, daß er sowohl als Lehrer wie als Musiker sich einer besonderen Achtung erfreute. In Wesselburen trat Selle wohl auch zuerst in ein freundschaftliches Verhältnis zu Joh. Rist, der in der Vorrede zu den „Festandachten" 1655 Selle seinen „fast bey die 24 Jahren hero alten und bekannten Freund" nennt. Hier gründete Selle auch im Jahre 1629 seinen Hausstand mit Anna Weihe, der Tochter eines damals schon verstorbenen Husumer Bürgers Hermann Weihe. Zwei Hochzeitslieder zu dieser Hochzeit sind uns erhalten geblieben und die einzige, bisher bekannte Quelle für Selles Vermählung[3]. Das eine sechsstimmige Lied mit lateinischem Text Sit bene conjugibus[4] stammt von Matthaeus Swant, der 1611—1632 Konrektor in Husum war und 1600—1611 das Amt eines Kantors dort versehen hatte[5]. Das zweite mit deutschem Text „Steh' auf meine Freundin"[6], ebenfalls 6stimmig, ist von Mathias Ebio, dem bekannten

[1] Vgl. Dithmarsische Chronik durch M. Anthonium Heimreich Walthern .... Schleswig. 1683. S. 59, und R. Nehlsen, Geschichte von Dithmarschen. Tübingen. 1908. S. 28. — [2] Hamburg, Stadtbibliothek.

[3] Auch in Wesselburen gehen die Kirchenbücher nur bis zum Jahre 1644 zurück, wie mir Herr Pastor Diekmann auf meine Anfrage mitteilte.

[4] Nuptiis Dn. Thomae Sellii Musici excellentissimi et p. t. Rectoris Wesseliborae dignissimi, nec non Lectissimae Honestiss. Pudicissimaeq. Virginis Annae Honestissimi et spectatissimi quondam Viri Dn. Hermanni Weihen civis apud Husanos primarij relictae filiae. 6. vocibus cantitabat Matthaeus Swante Stralsundensis Pomeranus p. t. Conrector Husanus. Anno 1629. (Hamb Stadtbibl.) Fehlt bei Eitner.

[5] Vgl. J. Laß, Sammelung einiger Husumischer Nachrichten .... 1750 S. 14 und 15, und Ernst Praetorius, Mitteilungen aus norddeutschen Archiven, Sammelbände d. J. M. G. VII, 2 S. 206.

[6] „Braut-Lied genommen auß dem 2. Kapitel deß hohen Liedes Salomonis zu Ehren dem achtbaren und Wolgelahrten Dn. Thomae Sellio, jetziger Zeit be-

Husumer Kantor, der 1616—1637 erwähnt wird[1]. In Wesselburen währte Thomas Selles Aufenthalt 9 Jahre[2]. Gerade seine musikalische Betätigung und vielseitige Begabung muß ihm einen Ruf weiter draußen im Lande erworben haben, denn Rat und Bürgermeister der Stadt Itzehoe berufen ihn in ihre Stadt, damit er eine Probe seiner musikalischen Geschicklichkeit für eine Anstellung als Kantor ablegen sollte. Ein Brief Selles vom 25. Febr. 1634 ist erhalten, in dem er sein Kommen auf die Aufforderung hin zusagt . .

. . . . . . „weil E. H. W. mich ad probam zu kommen begehren auf angesetztem Terminum als den 1. Martij auf ihre vnkosting ich mich / beliebt es Gott / sistiren und Ihrem belieben nach hören lassen will . . . . . ." [3]

Die Prüfung vor dem Rat in Itzehoe ist jedenfalls zur Zufriedenheit ausgefallen; die Bestallung[3] vom 2. März 1634 berichtet . . .

„. . . Waßmaßen derselbe durch Vnser jüngstmaliges Schreiben wegen Ersetzung hiesiger Schulen Cantoratus ad probam anhero vociret, sich auch selbigem zufolge auf determinirte Zeit hieselbst sistiret, wirdt derßelbe sich gutermaßen zu erinnern wissen; wan wir dan an deßen Artis musicae heute erwießener probe ein begnügen getragen vndt dann anhero denßelben in Cantorem hujus Scholae unanimiter elegiret, Alß wollen wir denßelben zu besagtem Cantorat, Selbiges officium vff baldt einstehende Ostern würgklich anzutreten, im nahmen der heyligen Dreyfaltigkeit hiermit vociret, beruffen . . . . . ." [4].

Eine Schulrechnung vom 3. März[5] beweist, daß dem „künftigen Cantori" umgehend für Hin- und Rückreise und Aufenthalt eine ganz ansehnliche Summe gezahlt worden war.

Nachdem Selle seinen Dienst in Wesselburen gekündigt, meldet er in einem Brief vom 12. April desselben Jahres, daß er „drey

---

stalten Rectori der Schulen zu Wesselbuhren in Dithmarschen / etc. Bräutigamb / Vnd dann auch der Erbaren vnd Viel-Tugendreichen Jungfern Annae Weihen, deß Weyland Achtbaren und Vornehmen Hermann Weihen / Bürgers in Husum / etc. hinterlassener Tochter / Braut. Mit 6 Stimmen gesetzet durch Matthiam Ebionem, Cantorem Husanum." (Hamburg. Stadtbibliothek.)

[1] Vgl. Laß, a. a. O. S. 15. Praetorius, a. a. O. S. 206. Eitner, a. a. O. Bd. III., wo aber das Hochzeitslied fehlt.

[2] Von 1625—1634, danach sind sämtliche Angaben in den Lexicis, bei Eitner etc. zu berichtigen und zu vervollständigen.

[3] Original: Ratsarchiv Itzehoe VI Abschnitt I B. 1 d. abgedruckt bei Seitz, Aktenstücke zur Geschichte der früheren lateinischen Schule in Itzehoe II. Beilage zum Programm 1889. Nr. 280 S. 51.

[4] Seitz, a. a. O. S. 51 und 52.

[5] Seitz, a. a. O. S. 49. Anmerk.

Wochen nach diesen Ostern, alß auf den Tag Philippi Jacobi" sein neues Amt in Itzehoe anzutreten gewillt sei. Weiter erfahren wir aus diesem Schreiben, daß Selle inzwischen Familienvater geworden war, denn er bittet, „einen Kagen[1] auf den Tykhuser Hafen zu schicken, mein Haußgeräthlein auf Ihre Vnkostung darmit abzuhohlen, auch eine Wagenfuhre biß an den Hafen, und dann den Fuhrmann, der mich und meine Haußfrau neben dem Knaben von hier nach Itzehoe führen muß," zu bezahlen. Auch wünscht er „einen vorsichtigen, bescheidenen Schiffmann neben einem dichten Kagen / weiln die Instrumenta so wol pneumatica als pennata neben den meisten Hausgeräthlein gar kein Naß vertragen können ...."[2].

Alle diese Wünsche sind Selle erfüllt worden, wie die Schulrechnungen vom 6. Mai und 2. Juli 1634[3] beweisen. Auch erhielt er ein Gehalt von 250 ℳ[4], „noch freye Wohnungh, noch daß todtengeldt pro ratâ, noch von den braudtmeßen gleich vorige Cantores genossen"[5]. Selles Vorgänger im Kantorat in Itzehoe war Joachim Kellinghausen, der seit 1626 das Amt des Subrektors und Kantors inne hatte und dasselbe bis zu Selles Antritt, Ostern 1634, versah[6]. Organist war Nicolaus Harder, wie wir aus einer Gelegenheitskomposition Selles aus dem Jahre 1637 entnehmen können[7]. Zuerst bezeichnet sich Selle auf seinen Werken auch als Chori Musici Director, später meist nur als Kantor[8]. Unter den Hochzeitsliedern, die während seines Aufenthaltes in Itzehoe

[1] Unbedecktes, längliches Flußschiff, einmastig. Vgl. J. W. Grimm, Deutsches Wörterbuch. Bd. V.

[2] Seitz, a. a. O. S. 53.

[3] Ibidem S. 52.

[4] ℳ = lübische Mark d. h. 2/5 preuß. Kurant, nach jetziger Rechnung 1 1/5 Reichsmark. Vgl. J. W. Kolster, Aktenstücke zur Geschichte der Schule von Meldorf. Osterprogramm 1875.

[5] Seitz, a. a. O. S. 52.

[6] Ibidem S. 49.

[7] „Hochzeit-Lied zu Ehren und Wolgefallen dem Vorachtbarn und Kunstreichen Dn. Nicolao Harders / wolbestalten Organisten zu Itzehoe / Bräutigamb ...... offerirt von Thomâ Sellio ... Itzehoënsium Cantore ..... 1637." (Hamb. Stadtbibliothek.)

[8] In Itzehoe muß ein verhältnismäßig reges musikalisches Leben geherrscht haben, da der Rat auf die Wahl der Kantoren und Organisten Wert legte. Vgl. dazu die Reihe der Kantoren bei Seitz, a. a. O. II. S. 57 ff. und III. S. 14 und 20, wo über Johann Schwemler berichtet wird, der 1660 aus Oldenburg berufen

entstanden, finden sich auch einige, die Kollegen von der Musica gewidmet sind, z. B. Melchior Schumacher[1], dem Organisten auf der Festung Bredenburg in Holstein, und Thomas Thilo[2], der 1640 Kantor in Stade war und sich 1649, als Selle schon in Hamburg weilte, freilich erfolglos um das Kantorat in Itzehoe bewarb[3]. Daß Selle in Itzehoe auch die Leiden eines Schulkantors kennen gelernt hat, beweist seine Beschwerdeschrift an die Stadtobrigkeit aus dem Jahre 1639:

„Verzeichniß der bösen Buben, so nicht in die Schule gehen und sich gleichwol des Schüler Chors in der Kirche mit Gewalt anmaßen, ... Indem sie der Schuel Knaben Stellen nicht allein occupirn vnd sich unter sie mengen, mit ihrem unnützen Gewäsch, bösen Sitten und ärgerlichen Wesen dieselben corrumpiren, besonders auch die praeceptores selbst dermaßen offendiren, daß sie es in die lang nicht mehr verschmertzen können. . . . ."

Es ist heute noch ergötzlich zu lesen, wie 7 Knaben, deren Namen aufgezählt sind, sich „in der hohen Missa sowohl als in der Vesper wieder den Cantorem Thomam Sellium aufgeworfen", ihn einen „swarten Deff" nannten und diese Bezeichnung an die Chortür schrieben, so daß der Kantor einen Tischler holen und die Schrift „mit einem Brettlein vernageln" lassen mußte. Zum Schlusse der sehr umfangreichen Beschwerdeschrift[4] stellt Selle der Obrigkeit anheim, „wie nun mit diesen bösen Buben zu verfahren, damit der Kantor unangefochten in seinem Ampt bleiben möge".

Jedenfalls ist Selle zu seinem Rechte verholfen worden, und er hat sein Amt weiter verwaltet. Noch bis zum Jahre 1641 findet

---

wurde, wo er 7 Jahre als Kantor „aufgewartet". Das Staatsarchiv in Oldenburg bewahrt eine Komposition von Schwemler für 7 Stimmen: „Gott, der Vater, steh' uns bei." (Tit. VI. Abschn. D. Cap. II. c. Nr. 9. Handschr.) Als Organist wirkte in Itzehoe um 1633 bekanntlich auch Albert Fabricius, der Vater des Werner Fabricius. — Über Selles musikalisches Wirken als Director chori musici war bis jetzt noch nichts Näheres zu ermitteln.

[1] Hamburg, Stadtbibliothek.

[2] „Hochzeits-Concertlein mit 4 Stimmen zum Basso continuo . . . . dem Verachtbahrn und' Wolgelahrten Dn. Johan-Thomae Thiloni Erfurto-Thuringo Stadensium Cantori, Bräutigamb . . . . . 1640. die Nupt. 25. Aug. Gedruckt zu Hamburg." (Hamburg, Stadtbibliothek.)

[3] Sein Name findet sich noch 1649 und 1650 in den Schulrechnungen von Stade. Vgl. dazu: Archiv des Vereins für Geschichte und Alterthümer der Herzogthümer Bremen und Verden . . . . Bd. V. S. 239.

[4] Seitz, a. a. O. S. 53—56.

man ihn in den Schulrechnungen angeführt, wo er am 13. Juli seine „vff Johannis als 1/4jährige Besoldung" fallenden 62 ℔ 8 β erhalten hat[1]. Damit sind alle sich widersprechenden Mitteilungen über die Zeit von Selles Berufung nach Hamburg berichtigt. 1641 findet sich dort in den Kirchenbüchern der St. Katharinenkirche die Eintragung: „dem jetzigen Cantori Sellio zu seinem intritt gleich anderen Kirchen den halben Teil", und ein „dito (12 Gr.) den Musikanten wegen der Musik, so der Kantor zum ersten Male in den 4 Kirchen gehalten gleich den andern ...."[2]. Am 12. August 1641 wurde Selle mit dem Konrektor Bernhard Melethraeus zusammen in sein neues Amt durch Nicolaus Hardtkopf eingeführt, der seiner Rede den Vers der Bibel: Fructus honos oneris, fructus honoris onus zugrunde gelegt hatte[3]. Am 21. Juli 1642 erhielt er die 6. Praebende canonicus minor[4], da die Stelle des Kantors an der Johannisschule mit der am Dom verbunden war.

Selle fand als Kantor des Johanneums ganz bestimmte Regeln und Pflichten für seine Tätigkeit vor. Schon eine Schulordnung aus dem Jahre 1556[5] enthält einen besonderen Abschnitt „dat veerde Stück van der Cantorie" und fordert darin „einen guden vnd geschickeden Cantor ..... dat de Musica mit dem Exercitio in den Scholen, alß in Ordinario Scholae vormeldet, flitich vnd getruwelich geleret vnd gebruket werde ..... up dat de velen Con-

[1] Seitz, a. o. O. S. 49.

[2] Archiv der Katharinenkirche, Leichnam etc. Rub. A. IV. b. 5 S. 26 und 29 (Hamburg, Staatsarchiv). — Daß Selle Organist an der Katharinenkirche war, beruht auf einem Irrtum (vgl. Eitner, a. a. O. Bd. IX). Organist an der Katharinenkirche war Heinrich Scheidemann, der 1633, den 10. Juli, den Eid als Kirchenschreiber leistete. Am 26. Februar 1639 unterschreibt er sich als Organista und Kirchenschreiber. Vgl. Kirchengeschichtl. Memoralien 1629—1674. Rub. A. XII. a. 5. S. 14 und S. 33. (Hamburg, Staatsarchiv.) Vgl. dazu: Eitner, a. a. O. Bd. VIII, S. 478 und M. Seiffert, Sammelbände der J. M. G. Bd. II, S. 117.

[3] Vgl. Moller, a. a. O. S. 832 und Seitz, a. a. O. S. 50.

[4] Vgl. Fabricius, Memoriae Hamburgenses. Bd. I, 2 S. 616. Danach waren auch Christoph Bernhard und Friedrich Nicolaus Bruns „Praebende Minoris Posessores VI.". — Sittard, a. a. O. S. 30. Anmerk. 2.

[5] Vollständig abgedruckt bei Richard Hoche, Beiträge zur Geschichte der St. Johannisschule in Hamburg III. Die Ordnungen der St. Johannisschule im 16., 17. und 18. Jahrhundert (Programm). Hamburg 1879 S. 37., und bei C. Ph. J. Calmberg, Geschichte des Johanneums zu Hamburg. Aus dem Lateinischen übersetzt. Hamburg 1829. S. 75.

fusiones vnd vnardige Hulent in den Kerken .... unterbleiben möge" ... Eingehender und ausführlicher sind die beiden nächstfolgenden Schulordnungen von 1615 und 1634[1], die in dem Kapitel „von der Cantorey" fast übereinstimmen, aber in der Ordnung aus dem Jahre 1634 in den 7 Punkten erweitert worden sind. Zuerst wird verlangt, daß „der zur Musica bestellte Kantor nebst seinen ordinariis Lectionibus auch die Musicam bestes Fleißes treiben soll .... Weilen die Musica nicht allein vor nütz- und dienlich, sondern auch vor ein besonders Ornament in einem wolbestalten Regiment billig gehalten wird." An einer andern Stelle wird gefordert, daß ihm nicht allein die Knaben aus der Schule fleißig folgen sollen, sondern auch die Paedagogii, „die die Bürger-Kinder instituiren, ob sie bereits nicht in die Schulen sondern in das Gymnasium gehören", wenn die Brautmessen gesungen werden und an Sonn- und Feiertagen in den Kirchen figuriert wird. Gleichzeitig mit der Schulordnung wurde eine Lehrordnung ausgearbeitet, die uns genau über die Art, wie die Musik in den Lehrplan eingeordnet war, unterrichtet. Der lateinische Text derselben wurde im Jahre 1634 gedruckt; die deutsche Ausgabe erschien 1635[2]. Dieses „Ordinarium der Schule zu Hamburg"[3] bringt nun, bei einer Einteilung in 8 verschiedene Schulhaufen, einen besonderen Abschnitt über „Austheilung der Lektionen vnd Sprachübungen, zusambt der Weise vnd Art des Lehrens vnd Uebung in einer jeden Claß oder Schulhauffen." Aus derselben ergibt sich, daß der Kantor z. B. nachmittags von eins bis zwei am Montag und Diens-

[1] Vgl. Hoche, a. a. O. S. 43 (f. 1615) S. 61 (f. 1634), auch bei Calmberg, a. a. O. S. 111 ff.

[2] Als Ergänzung zu „Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. XXVIII 1907". S. XXXIII. Anmerk. III sei folgendes mitgeteilt: Schulordnung von 1634 abgedruckt bei Hoche, a. a. O. S. 50 ff. Lehrordnung von 1634 mit lateinischem Text, 1635 mit deutschem Text S. 66 ff. Lehrordnung von 1635, abgedruckt in der „Geschichte und Verfassung des Hamburgischen Gymnasii und Johannei und der öffentlichen Stadtbibliothek, so wie sie in dem 6. Bande der Sammlung Hamburgischer Gesetze und Verfassungen mit historischen Einleitungen enthalten ist .... Hamburg 1768" S. 85 ff.

[3] „Ordinarium der Schul zu Hamburg, das ist: Die Verfassung der Weise vnd Manier des Lehrens vnd Lernens welche darinn so wol vberall als auch in einem jeglichen Schulhauffen besonders observiret vnd gebrauchet wird, also daß beyde, die Lectionen vnd Schulübungen, nach den Tagen und Stunden vertheylet seyn ...."

tag nach „gehaltenem Examine" die Sekundaner und Tertianer in die Lehrregeln der Musik einweiht, „wozu er dann den Auszug des Erasmi Sartorij für sich nimmt und die anhebenden allgemehlich gewehnet, daß sie die intervalla sonorum (Abstehung der Gelauten) recht und gewiß treffen lernen, vnd solches zeiget er erstlich nach der Scala des harten Gesangs (wie man es nennet), hernach auch nach [der] des weichen Gesanges. Am Donnerstage aber und Freytage übet er die Musik in der Schulstelle des ersten Schulhauffens ...... Die übrigen Monaten des Montags und Dingstags übet er die Schüler dreyer Klassen insgesammt im musiciren mit allen Stimmen und bereitet sie dadurch, den Gesang in der Kirche recht zu führen." Anders waren die Verordnungen für die Schüler der unteren Klassen. So wurden z. B. in der ersten Stunde des Nachmittags am Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag die Schüler des 4., 5. u. 6. Schulhaufens gemeinsam in der „Choralmusik geübet, also daß ein Antiphona oder Responsorium mit Choral-Noten an die Taffel geschrieben wird[1]. Vnterweilen wird auch ein Teutscher Psalm oder geistlich Lied, das mit musikalischen Noten an die Taffel gezeichnet ist, gesungen. Diese Arbeit aber verrichten nach einander die drey Praeceptores obgedachter Schulhauffen, und solches ein jeglicher eine Woche über."

Selle wurde an der Johannisschule der Nachfolger des Erasmus Sartorius[2]. Als Kantor war er zugleich Director Chori Musici und Kapellmeister und „alternirte" mit den Lehrern der 3. Klasse[3]. In der ersten Zeit von Selles Kantorat galt jedenfalls die Schul- und Lehrordnung von 1634, der 1643 eine neue Verordnung hinzugefügt wurde. Mit der „Singestunde" beschäftigte sich nur Punkt 11, und zwar wird verlangt, daß die Schüler sich beim Zuspätkommen beim Kantor entschuldigen; wer aber aus der Singstunde ganz fortbleibt, soll „in allen Classibus gestraffet werden wie sonst die sero venientes"[4]. Daß Selle nicht mit allen Einrichtungen, die

---

[1] Vgl. dazu Fr. Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evang. Lateinschulen des 16. Jahrhunderts. Berlin 1904. S. 147.

[2] J. M. Müller, Beytrag zur Geschichte des Johannei. Hamburg 1779 S. 50. § 16.

[3] Ibidem S. 50 ff.

[4] Vgl. Hoche, a. a. O. S. 65.

er vorfand, einverstanden war, ist selbstverständlich. Sehr bald gewann er Einfluß auf Schul- und Lehrordnung, wie durch drei bisher meines Wissens nicht näher bekannte Dokumente, die während der Zeit seines Kantorats entstanden, bewiesen ist. Sie zeigen am besten, welches Interesse Selle sowohl der praktischen wie theoretischen Ausbildung seiner Schüler und der allgemeinen Schuldisziplin entgegenbrachte.

Wir besitzen eine „Nachrichtung dessen, was in der St. Johannis Schuel in Hamburg wegen der Singstunden etc. bißhero passiret" vom October 1648[1], ein „Consilium, wie in der St. Johannis Schuel in Hamburg mit der Vocal-Music am besten fortzukommen" etc. vom 13. Dezember 1650[2] und eine „Kurtze doch gründtliche anleitung zur Singekunst"[3].

Die erste Schrift, die „Nachrichtung" vom Jahre 1648, enthält zunächst eine Zusammenfassung dessen, was sich schon in den vorher angeführten Schul- und Lehrordnungen über die Pflichten des Kantors und die Einteilung der Singestunden findet. Dann folgen aber Selles persönliche Bemerkungen und Ansichten, die zeigen, daß er mit der Ausübung seines Berufes nicht in allen Punkten einverstanden war. Vor allem beschwert er sich über den Mangel an „habilia subjecta", weil nur wenige Bürger-Kinder die Johannisschule besuchten und diese oft wenig Lust zur Musik hätten und nicht mit Gewalt dazu gezwungen werden könnten, ganz zu schweigen von denen, die nicht einmal die naturalia zur Musik hätten. Trotzdem sei das „Exercitium vorgegangen" mit denjenigen Bürger-Kindern, die Lust

---

[1] Ministerial-Archiv III. A. 1e Nr. 252. (Staatsarchiv zu Hamburg).

[2] Ibidem Nr. 255. Für die Erlaubnis zur Benutzung der Akten des Staatsarchivs und die Anfertigung einer beglaubigten Abschrift spreche ich dem Direktor des Staatsarchivs zu Hamburg, Herrn Dr. Hagedorn, meinen herzlichsten Dank aus.

[3] „Kurtze doch gründtliche Anleitung zur Singekunst. Wie nemblich ein Knabe (auch wol ein erwachsener) ohne große Weitläufftigkeit vnd verworrene Mutationen Vorerst schlecht vnd recht nach den Fundament-Buchstaben, Welcher auch die Teutschen Organisten sich mit gutem grunde und großem nutzen gebrauchen, singen lernen könne.

Auff gutachten vnd Befehl der Herrn Scholarchen vnd des Herrn Inspectoris Vor die Incipienten der lateinischen S. Johannis Schuel in Hamburg gestellet durch Thomam Sellium Cerviccâ-Saxonem Ejusdem Scholae Joh. Cantorem et Chori-Musici Hamburgensis Directorem." (Hamburg, Stadtbibliothek. 53 Seiten. Handschrift.)

und Liebe dazu hätten, und mit denen, die von der Stadt erhalten würden und anwesend sein müssen. Da die 4 der Musik bestimmten Stunden nicht ausreichten, um eine brauchbare Kirchenmusik herzustellen, habe er noch den Mittwoch dazu genommen und im Sommer in der Klasse, im Winter in seiner Wohnung fleißig üben wollen. Aber auch das sei ohne Erfolg gewesen, denn die Bürger-Kinder kämen nicht und hätten ihre „Ferien celebriret", andere gebrauchten den Vorwand, daß sie in die Schreib- und Rechenstunde müßten, oder auf „der Floit, Instrument" etc. lernten, und sogar die bestallten wenigen Vokalisten weigerten sich, weil an allen Orten des „Mittwochens Nachmittage" die Schulen „erlaßen sein".

Am Sonnabend habe der Kantor genug damit zu tun, die Regale und Positive einzustimmen und mit den Partibus und Zugehörigen hin nach den Kirchen zu schaffen und aufzuschlagen, und „in voller Musik mit den Vespern. In andern viel geringeren Städten, als Halla, Leipzig, Dreßden, Braunschweig, Lüneburg, Hannover, Hildesheimb etc. hat man Kantoreyen oft stark 50, 60, ja wol hundert und mehr von frömbden Scholaren (die theils Hospitia haben bei den Bürgern, theils an einem gewißen Orte mit Speiß und Trank und nötigen Kleidern von der Obrigkeit löblich versehen werden)." Diese unterrichteten die Anfänger, wenn der Kantor selbst nicht Zeit dazu habe, die andern aber, alle „Symphoniaci" würden von dem Kantor an einem Orte „beysammen exerciret" und müßten in allem, was zur Musik gehöre, dem Kantor „pariren".

Selle selbst hatte die „Incipienten (weil es gar ein langweilig Werck ist mit derer Information)" durch einen Studenten, der entweder Tenorist oder Bassist war, unterweisen lassen, mit Bewilligung des Rektors und unter seiner eignen Oberaufsicht. Aber auch hier sei, so klagt er, „das Langsamkommen oder gar Außenbleiben das Vornehmste gewesen". Für das Zustandekommen einer Kirchenmusik „an einem so vornehmen, weitberümten" Ort wie Hamburg, wo sich so viele fremde Nationen aufhielten und wo man in der Musik nicht „Lehr-Schüler", sondern „vortreffliche berümbte Meister vermuhtet," müsse es dem Kantor überlassen bleiben, die Musik so einzurichten, wie er es für richtig halte. Zwar seien ihm 8 oder höchstens 10 Sänger, 2 Diskantisten, 2 Altisten, 2 Tenoristen und 2 Bassisten von der Stadt bewilligt, aber er habe noch niemals so

viele erhalten, weil es „rarae aves in Capellis et rariores in Scholis“ seien. Auch verursache das unbeständige Kommen der Sänger, daß der Kantor alles aufs neue probieren müsse, damit nicht einer verderbe, was ihrer viele gut machten.

Am wichtigsten ist Selles Anschauung in bezug auf die Art der Kirchenmusik, die er zu Gehör zu bringen wünscht. Er sagt:

.. „Weil aber heutiges Tages der Stylus modulandi varius ist, also wird er [der Cantor] auch verursachet den modernum Stylum modulandi zu adhibiren, daran dann die Meisten ein' Gefallen haben, darùm, daß das Alte sowol als das Newe gehöret wird, denn einer zu diesem, der ander zu jenem Stylo möchte geneigt sein. Zu dem wird der Text als anima Harmoniae von männiglichen zur Erbawung in Concerten beßer vernommen als in Moteten. Die Principal-Sänger aber müssen wol geübt und gut sein, daß sie wol pronunciren und reine singen, die andern aber als mittelmäßige Sänger können in pleno Choro gar artig und zierlich zur vollen Pracht und Stärkung der Harmoniae mit adhibiret werden; welches denn auch geschicht, wenn deren nur viel möchten vorhanden sein. Und hat das mit dem moderno Stylo große Mühe, nicht allein wegen Comparirung solcher Stücke umb nit ein geringes Geld, besondern auch, daß sie müßen zu unserm Chore aptiret sein, allein durch tägliche Mühe und Arbeit vom Cantore durch Absetzen, Abschreiben etc., welches unsere Musicanten sampt und sonders, wenn sie ohne Affecten urtheilen wollen, mehr als zu viel bekannt ist .....“

Selle schließt seine Eingabe[1] als ein „Seiner Obrigkeit zeitall gehorsamer williger vnd getrewer Diener“ mit der Mahnung:

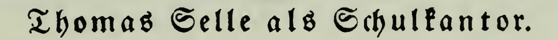
„ ... Wenn ein Ding mit großer Mühe, Unkosten und unaufhörlichen Fleiß erst nur ein wenig in esse gebracht ist, und fallet dann so schleunig wieder (welches denn nicht außenbleiben kann; denn man hat sich alljuviel am Lehrwergk vergrieffen) so giebt es böse Consequenzen und erspreßen ex uno inconvenienti infinita; da sind dann remedia thewr und wol gar nicht zu bekommen ....“

Die zweite Schrift Selles, das „Consilium“ ist wesentlich kürzer und enthält in 7 mehr oder minder ausführlichen Punkten einen genauen Hinweis, was von den Schulknaben zu verlangen ist. Alle Schulkinder, die zur Musik tauglich, in welcher Klasse sie auch wären, sollen dem Kantor untergeben sein und Singstunde und Kirche regelmäßig besuchen. Die Anfänger soll einer der Vokalisten des Kantors unterrichten, ebenso sollen auch die Privatschüler, die

[1] Hier ist nur ein Teil derselben mitgeteilt.

über die ersten Anfangsgründe hinaus sind, täglich eine Stunde vom Kantor zur Kirchenmusik vorbereitet werden. Die Kinder aus dem Waisenhause und Zuchthause sollen ebenfalls zum Schul- und Gottesdienst herangezogen werden, und zwar soll man den Praeceptores dieser Anstalten „etwas davor zukehren“, wenn sie die Schüler dazu veranlassen. Auch sollen die weniger begabten Knaben, die für die Figuralmusik untauglich, wenigstens zum Choral-Singen angehalten werden, weil überall ein Mangel an Sängern bemerkbar sei. Charakteristisch ist Punkt 6, daß nämlich dem Knaben, der die Bälge in der Sing-Classe heben muß, „Recompens gebühret, weils umbsonst keiner thun will, bißher hats der Cantor, als nemblich alle Quartal 1 Reichsthaler, hergeben müssen“. Punkt 7 handelt von dem Büchertragen nach der Kirchen und der „Beschwehr, daß es die armen Knaben ungerne thun und offt dem Cantori die Bücher in den Koth werffen, auch wol gar verlieren; were auch nötig, daß gewiße arme Knaben dazu geordnet würden.“

Nur mit praktischer Musik beschäftigt sich Selles „Anleitung zur Singekunst“. Sie ist für den Unterricht an der Johannisschule geschrieben und enthält, wie aus dem Titel hervorgeht, eine Methode, nach einer bestimmten Buchstabenreihe richtig singen zu lernen. Selle meint zwar selbst, daß man sagen könne, diese doctrina intervallorum sei für kleine Knaben zu schwierig und den Theoretikern bequemer als den Praktikern. Es wäre vielleicht richtiger, ihnen die „Mutationes“ und „geduppelte Scalam“ beizubringen, da es im Grunde gleich sei, nach welcher Methode ein Schüler eine Tonleiter singe, wenn er nur „recht“ und rein singe. Aber schon 28 Jahre lang „auf Antrieb des seeligen Herrn Sethi Calvisij“ habe er „sub publice und privatim beyderley wol versucht und erfahren“, daß das reine Singen eine richtige, fleißige Unterweisung der Intervalle erfordere und daß man „nemblich die distantiam derselben den Knaben wol und fundamentaliter inculciren und einbilden müsse“. Selle läßt dann allgemeine Bemerkungen über die Art und Weise seiner Methode einfließen, indem er die Frage aufwirft, woher es wohl komme, daß in den meisten Schulen die Jugend so unrein singe, selbst die, welche über 12 Jahre und noch älter wären und bereits beim Figuralgesang gebraucht würden. Weiter führt Selle aus, daß seine Methode den größten Wert auf die Unterweisung in den Intervallen lege, die



sich aber freilich schwer beschreiben lassen und die der Lehrer „viva voce weit compendiosius per demonstrationes dociren könnte, auch von denen, die ihr lebtag kein Klavier berührt haben". Es sei leicht, einem Knaben die Intervalle einer Oktave beizubringen, und was von einer Oktav zu lernen sei, gelte auch für die übrigen. Nur müsse auf Höhe und Tiefe geachtet werden.

Dann spricht er von der Verschiedenheit der deutschen Aussprache im Vergleich mit der Eigentümlichkeit der Italiener, Franzosen und Engländer, die alles „leniter pronunciren", während die Deutschen, wenn man sie verstehen soll, die „vocales von den diphtongis pronunciando wol unterscheiden müssen". Auch lehnt er die erdichteten voces ut, re, mi, fa, sol, la, si ab, ebenso die Silben bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, welche „Sethus Calvisius und Johannis Lippius neben ihren Nachfolgern gelehret". Selles Traktat, in dem er zum Schluß selbst sagt, daß er vieles absichtlich ausgelassen, und den „unverdroßenen Musikliebhaber" bittet, das Fehlende „aus anderen libris musicis darzuthun", gibt eine ganze Anzahl kurzer Gesangstreffbeispiele für den Unterricht. Ein systema speciale superius und inferius für die Diskantisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten, als Anleitung zur Übung des mehrstimmigen Gesanges, und persönliche Bemerkungen des Verfassers machen das Werkchen noch heute für uns interessant. Es gewährt einen Einblick in Selles pädagogische und musikalische Anschauungen, die zum Teil auch für unsere Zeit gelten und ganz modern erscheinen. Daß er bei Abfassung seines Traktats nicht nur an seine eigenen Gesangsschüler gedacht, sondern den Gesangunterricht überhaupt im Auge hatte, zeigt folgende Conclusio[1]:

„ . . . Wer nun nach diesen Buchstaben recht singen gelernet hat, der hat auch zugleich einen Vorschmack Musicae Instrumentalis et primariô Organicae überkommen. Denn wenn nur ein rein gestimmetes clavichordium, Spinett oder Clavicymbel, auch wol Regal oder Positiv ihm obhanden, so hilfft es ihm als ein Manuductor so trefflich, daß er auch absque vivâ Praeceptoris voce singen lernen kan, ja hinter dem Organisten stehend alsbald seine partey aus der Tabulatur mitmachen, Vnd darff sich alsdann vmb die voces Guidonicas und deren Mutation weniger als nichts bekümmern . . . . . ."

[1] S. 78.

Selles Kantorat in Hamburg währte bis zu seinem Tode. Er starb am 2. Juli 1663[1]; am 7. Juli fand eine Totenfeier für ihn in der Nicolaikirche statt[2]. Sein Porträt ist uns durch einen Stich von Dircksen aus dem Jahre 1653 überliefert[3]. Er gehört zu denjenigen Meistern des 17. Jahrhunderts, deren Platz in der Musikgeschichte noch nicht ganz fest bestimmt ist, und der noch bis heute auf eine vollständige Darstellung seines Lebens und Würdigung seiner Werke wartet.

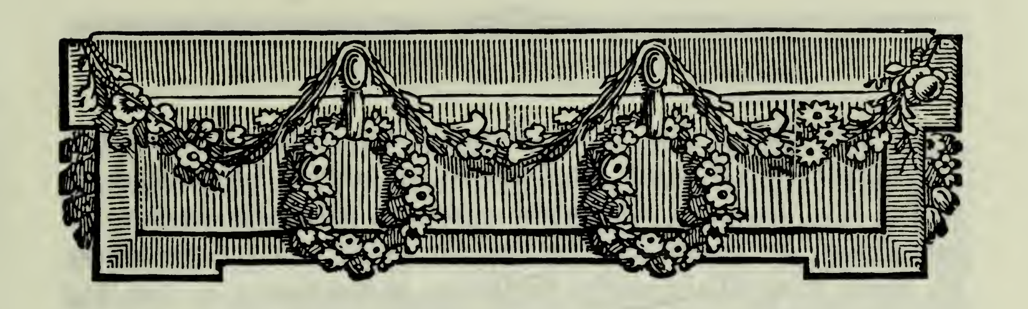
---

[1] Vgl. M. Seiffert, a. a. O. S. 117.

[2] Vgl. J. L. de Bouck, Zwei Notizen über Thomas Sellius. Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 1878. Bd. I. S. 100 ff.

[3] ibidem.





Das Glockenspiel in den Miniaturen des frühen Mittelalters.

Von

Edward Buhle, Charlottenburg.

Die Glockenspiele, die in vielen Städten von den Türmen der Kirchen oder der Rathäuser ertönen, stammen zumeist aus der Mitte des 16. oder dem Beginn des 17. Jahrhunderts, ja selbst in den klassischen Landen der Glockenspiele, in Belgien und Holland, lassen sich solche Werke nur in ganz vereinzelten Fällen vor Ende des 15. Jahrhunderts nachweisen. Das flandrische Städtchen Alost besitzt ein Glockenspiel aus dem Jahre 1487, in Oudenarde wird 1504 laut urkundlichen Belegen[1] an dem voorslag, wie das Glockenspiel im Holländischen heißt, eine große Reparatur unter Vermehrung der Glocken ausgeführt, und man darf mit Sicherheit annehmen, daß seine erste Einrichtung eine gute Reihe von Jahren zuvor stattfand. Vielleicht noch bedeutend früher, schon im ausgehenden 14. Jahrhundert, besaß die Kirche Sainte-Catherine-lez-Rouen ein Glockenspiel, von dem die Chronik meldet, es habe mit vier Glocken die Hymne: Conditor alme siderum gespielt[2].

Aber um weitere volle dreihundert Jahre und mehr führen uns die Miniaturen der mittelalterlichen Manuskripte zurück; in ihnen

---

[1] Van der Straeten, La musique aux Pays-Bas. Band III, S. 302 f. Band V, S. 16 f.

[2] Déjobry, Dictionnaire des Arts et Lettres. Van der Straeten, a. a. O. V, 46, wo auch die Ansicht vertreten wird, daß das französische Wort carillon von quadrilio = Vierglockenspiel herzuleiten sei. Diez, Etymol. Wörterbuch der roman. Sprach. S. 539. Fraglich bleibt aber, ob hier nicht eine Glockenuhr im Innern der Kirche gemeint ist.

findet sich häufig eine kleine Ausgabe des Glockenspiels, dessen musikalischer Zweck durch die Mitwirkung anderer Instrumente erwiesen ist. Derartige Ensembles erscheinen besonders in den Illustrationen der Psalterhandschriften, die David, den rex psalmista, im Kreise seiner Musikgehilfen darstellen, in Anlehnung an den Text des 150. Psalms, nach dem alle Instrumente in das Lob Jehovas einstimmen sollen.

Laudate eum in sono tubae! laudate eum in psalterio et cithara!
Laudate eum in tympano et choro! laudate eum in chordis et organo!
Laudate eum in cymbalis bene sonantibus! laudate eum in cymbalis iubilationis!

Und diese cymbala sind eben die Glockenspiele.

Das Wort cymbala der Vulgata ist eine einfache Latinisierung der κύμβαλα, die in der Septuaginta zur Übersetzung der hebräischen צֶלְצְלִים (Ṣelṣelîm) dienen, unter denen kleine Handbecken zu verstehen sind[1]. In den frühesten Zeiten der Buchmalerei, im 9. und und 10. Jahrhundert, als die Hofkunst Karls des Großen und die von ihr abhängigen Schulen bewußt im engen Anschluß an die Antike arbeiteten, wurden die cymbala auch in antiker Manier gebildet als Metallscheiben zum Zusammenschlagen. Das entsprach den Definitionen, die Augustin, Cassiodor und Isidor von dem Namen und Instrumente gegeben hatten[2], und die lange Zeiten hindurch für Erläuterungen und bildliche Darstellung maßgebend waren. So finden wir die cymbala in den reich geschmückten Psalterien und Bibeln des karolingischen Künstlerkreises und einigen Codices späterer Maler[3]; so treten sie uns in den illustrierten Hand-

---

[1] Cf. die betreffenden Abschnitte bei J. Weiß, Die musikalischen Instrumente des A. T., Graz, 1895 und H. Greßmann, Musik und musikalische Instrumente im A. T., Gießen, 1903.

[2] S. Augustini Enarrationes in Psalmos. Patrol. lat., Band XXXVII col. 1964: Cymbala invicem tangunt, ut sonent. M. Aurelii Cassiodori Expositio in Psalmos. Patrol. lat., Band LXX col. 1053: Cymbala quoque bene tinnientia sunt ex permixtis metallis parvissimae phialae compositae, ventricula sua in lateribus habentes, quae artificiosa modulatione collisae, accutissimum sonum delectabili consonatione restituunt. S. Isidorii Hisp. ep. Etymologiarum lib. III. Patrol. lat., Band LXXXII col. 168: Cymbala acitabula quaedam sunt, quae percussa invicem se tangunt et sonum faciunt.

[3] Die Handschriften sind: St. Gallen, Stiftsbibl. cod. 22, scl. IX in., Abb. Rahn, das Psalterium aureum, Taf. VI. Paris, Bibl. nat. Lat. 1, scl. IX in. bl. 215b, Abb. Bastard, Peintures ... de la Bible de Charles le Chauve, pl. 11. Bibl. nat. Lat. 1151, scl. IX, m. bl. 1b, Abb. Labarte, Histoire des

schriften der Psychomachie von Prudentius entgegen, denen nachgewiesenermaßen ein antikes Vorbild zugrunde liegt[1]. Die Form dieser Instrumente ist durchgängig die gleiche, weicht aber in einer Beziehung von der allgemein bekannten ab: die Metallscheibchen sind am Ende langer Stäbe befestigt, welche paarweis in der Hand gehalten und aneinander geschlagen werden. Die kleinen tellerartigen Platten waren in der Mitte gewölbt, an der Peripherie umgebogen, so daß sie sich nur an einem schmalen Rande berühren konnten[2]. Der Spieler trug entweder in jeder Hand ein Paar oder schlug nur ein Paar mit der einen Hand, während er mit der andern ein zweites Instrument hielt, ein Horn oder eine Syrinx[3].

Handelt es sich hier ohne Frage um wirkliche Instrumente aus einer früheren Epoche, obgleich ihre Form in der antiken bildenden Kunst sonst nirgend überliefert ist, so geben die Illustrationen zu dem

---

arts industriels au moyen âge ... Album, Tom. II, pl. 89. Rom, S. Paolo fuori le mura, Bibel Karls des Dicken, scl. IX., Abb. Venturi, Storia dell' arte italiana. Vol. II, S. 325. Utrecht, Univ.-Bibl., Psalter, scl. IX, bl. 83^{a}, Abb. vollständig reproduziert. Stuttgart, Königl. öffentl. Bibl., Bibl. fol. 23, scl. X, bl. 163^{b}, Abb. Hefner-Alteneck, Trachten des christl. Mittelalters, Band I, Taf. 28. Cambridge, Univ. Libr. cod. F. f. I. 23, scl. IX, bl. 1^{b}, Abb. Westwood, Palaeographia sacra pictoria, pl. 41. Paris, Bibl. nat. Lat. 1118, scl. XI, bl. 105^{b}.

[1] Cf. R. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften. Berlin 1895. Es handelt sich hier um die Illustrationen der Abschnitte vor V. 340 und 432 des Gedichtes, einmal um die Schilderung üppigen Lebens unter Herrschaft der Luxuria: ein Tanz zur Musik von Doppelflöte, Lyra und Cymbeln; das andere Mal um die Flucht der Anhänger der Luxuria, nach dem Fall derselben: in wilder Eile werfen sie alle Habe, auch die Cymbeln von sich. Die wichtigsten Codices sind: London, Brit. Mus. Add. 24199, scl. XI, fol. 18^{a}, Abb. Westwood, Facsimiles of the miniatures and ornements of Anglo-Saxon and Irish Mss., London 1868, pl. 44. Brit. Mus. Cott. Cleop. C. VIII, scl. XI, in. fol. 16^{b}, Abb. The Palaeographical Society. London 1879/83. Part IX/XIII. pl. 190.

[2] Siehe die deutliche Profilansicht in der Zeichnung Paris, Bibl. nat. Lat. 1.

[3] Der Spieler hält in jeder Hand ein Paar cymbala: St. Gallen, cod. 22, Paris, Bibl. nat. Lat. 1152, Stuttgart, Kgl. öffentl. Bibl. cod. bibl. fol. 23. Horn und Cymbeln finden sich: Paris, Bibl. nat. Lat. 1, Syrinx und Cymbeln: Cambridge, Univ. Libr. cod. F. f. I. 23. Die Zusammenstellung von Lyra und Cymbeln in den Händen eines Spielers, wie sie die Londoner Prudentiushandschriften zeigen (s. oben Anm. 3), beweist ein Mißverstehen der antiken Bildervorlage aus Unkenntnis der Instrumente; während Blas- und Schlaginstrument gleichzeitig von einer Person bedient werden können, ist eine Doppeltätigkeit für den Spieler eines Saiteninstrumentes ausgeschlossen.

sogenannten Dardanusbrief[1] reine Phantasiegebilde musikalischer Instrumente. Die mit der Beischrift bunibulum oder bombulum versehene Zeichnung verschiedener Manuskripte[2] spricht zwar Coussemaker[3] und nach ihm alle Folgenden als eine Art Schellenbaum an, aber ein prüfender Blick auf die Figur und die symbolische Erklärung in der betreffenden Briefstelle[4] kann keinen Zweifel lassen über die Unrealität des dargestellten Instrumentes. Ebenso sind das cymbalum des St. Emeramer Codex, der jetzt auf der Münchener Staatsbibliothek liegt und seinerzeit von Gerbert reproduziert worden ist[5], wie das ähnliche einer Turiner Handschrift[6] lediglich Illustrationen zu den Erklärungen der Isidorischen Etymologien, denen sie beigegeben sind, und entbehren eines Vorbildes aus der Wirklichkeit. Eine flüchtige Umrißzeichnung derselben Figur in einem Manuskript der Bibliothèque nationale in Paris[7] bestätigt diese

[1] Der Brief steht unter den unechten Werken des heil. Hieronymus, Patrol. lat., Band XXX, col. 213 ff.

[2] Angers, Bibl. publ. Psalterium, scl. IX. Boulogne, Bibl. munic. cod. 20, scl. X. Abb. Westwood, a. a. O. pl. 37. London, Brit. Mus. Cott. Tib. C. VI, scl. X/XI. Abb. Strutt, Horda, angel-cynnan, Band II, pl. XXI. München, Staatsbibl. Clm. 14523, scl. X. Abb. Gerbert, De musica sacra, Tom. III, tab. 24. Paris, Bibl. nat. Lat. 7211, scl. X. Abb.

[3] Coussemaker, Essai sur les instruments de musique au moyen âge. Ann. archéol. IV, S. 99.

[4] Die Stelle des Briefes lautet: Ita bombulum aereum ductile quadratum latissimumque quasi in modum coronae cum fistulo aereo ferroque commixto atque in medio concusso, quod in ligno alto spatiosoque formatum superiore capite constringitur, alterum altero capite demisso, sed terra non tangi a plerisque putatur: et per singula latera duodecim bombula aerea, duodecim fistulis in medio positis, in catena fixis dependent: ita tria bombula in uno latere per circuitum utique finguntur et concitato primo bombulo et concitatis duodecim bombulorum fistulis in medio positis, clamorem magnum fragoremque nimium supra modum simul proferunt. Bombulum itaque cum fistulis: id est, doctor in medio ecclesiae est, cum Spiritu Sancto, qui loquitur in eo, constringitur in ligno alto: id est, in Christo, qui a sapientibus ligno vitae comparatur, in catena: id est, in fide, et non tangit terram: id est, opera carnalia, duodecim bombula: id est, duodecim apostoli, cum fistulis: id est, cum divinis eloquiis.

[5] München, Clm. 14523, bl. 52a. Abb. Gerbert, a. a. O. pl. 25. Coussemaker, a. a. O. und Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français ... Band II, s. v. cymbalum ändern das Original willkürlich ab. An den Dardanusbrief sind in diesem Codex noch einige Stellen aus Isidors Etymologien angehängt.

[6] Turin, Bibl. naz. Cod. D. III. 19. scl. X. bl. 34a. Isidors Etymologien.

[7] Paris, Bibl. nat. Lat. 7211 scl. X. bl. 151a.

Tatsache: der Schreiber setzt sie unter die symbolischen Instrumente des Dardanusbriefes, in dem überhaupt keine cymbala erwähnt werden, und bezeichnet sie obendrein als chorus, der als ein Saiteninstrument beschrieben wird.

Gleichzeitig beweist dies aber, daß die Erklärungen eines Cassiodor oder Isidor leere Begriffe waren, daß die antiken cymbala ihrer Gestalt und ihrem Wesen nach nicht mehr bekannt waren, wenn auch die Tradition ihre Form in der bildenden Kunst beibehalten hatte. Und als nun um das Jahr 1000 sich ein Wechsel im Stil der Miniaturmalerei vollzieht, als das Streben allgemein wurde, treue Abbilder vom Leben und seinen Erscheinungen zu geben, da wird das antike Instrument verdrängt und das Glockenspiel tritt an seine Stelle.

Das lateinische Wort cymbalum hat im Laufe des 9. und 10. Jahrhunderts seine Bedeutung geändert, man versteht darunter ein kleines Glöckchen im Gegensatz zu den großen Glocken, die campana heißen. Gerlandus und Eberhard von Freising[1] gebrauchen das Wort nola, das nach Walafrid Strabo gleich wie tintinnabulum eine kleine Glocke bezeichnet[2], aber schon Hucbald, Aribo Scholasticus und dann später Walter Odington[3] sprechen in ihren Vorschriften für Glockenmaße von dem cymbalum, ja in der Schedula artium des Theophilus wird ausdrücklich unterschieden zwischen dem Guß der großen Glocken — campanae — und der Anfertigung von Glockenspielen, den cymbala: quicunque vult facere cymbala ad cantandum recte sonantia[4]. Weitere Belege liefern die Miniaturen durch die Texte, die sie illustrieren, so in einer Musikszene, in der ein Glockenspiel zu Davids Harfenspiel ertönt: Ad david (!) cantum

[1] Gerlandi Fragmenta de musica, Gerbert, SS. II, 277/78, Eberhardi Frisingensis Tractatus de mensura fistularum. Gerbert, SS. II. 282.

[2] Walafrid Strabo, De eccl. rerum exordiis et incrementis. cap. 5. Patrol. lat. Band CXIV col. 924 ... minora (signa = Glocken), quae et a sono tintinnabula vocantur, nolas appellant.

[3] Hucbaldi Musica, Gerbert, SS. I, 149. Aribonis Scholastici Musica, Gerbert, SS. II, 221. Fratris Walteri Odingtoni de speculatione musices, Coussemaker, SS. I, 208.

[4] Schedula diversarum artium des Theophilus Presbyter, ed. Alb. Ilg, Wien 1874 in Quellenschriften für Kunstgeschichte ... Band VII, Lib. III, cap. LXXXIV De campanis fundendis, cap. LXXXV De mensura cymbalorum, cap. LXXXVI De cymbalis musicis.

cytharae non cymbala desunt[1], oder in der Darstellung einer Musica, die ein Glockenspiel in der Hand hält, mitsamt dem Motto: laudate dominum in cimbalis iubilationis[2], endlich durch direkte Beischrift „cimbala" neben der Zeichnung von Handglocken wie im Hortus deliciarum[3], oder in einer Brüsseler Handschrift des 11. Jahrhunderts[4]. In einem Glossar, das dem der Herrad von Landsberg nahesteht[5], wird cymbalum durch skellikin übersetzt, der Kommentar des Alain de Lille De plancta naturae[6] überträgt cimbala mit scellen; aber auch wenn das lateinische Wort in die Sprache übernommen wurde, wie dies bei den französischen cimbales durchgehend der Fall ist, in der deutschen Dichtung des Mittelalters jedoch ebenfalls häufig vorkommt als zimbon, zimbel oder zunel, so sind unter der Bezeichnung zumeist Glocken zu verstehen. Der Ritter im Lanzelet z. B. schlägt den zimbel, d. h. eine Glocke, um einen Partner zum Turnier herbeizurufen[7], wie das cymbalum, ein kleines Glöckchen, in den Klöstern als Zeichen zu Versammlungen geläutet wurde[8].

Die Herkunft der Glocken[9] wird wohl kaum je in völliger Klarheit festgestellt werden. In der Form von Handglocken reichen sie bis in die ältesten geschichtlichen Zeiten zurück: babylonische, ägyp-

[1] Pommersfelden, Gräfl. Schönbornsche Bibl. cod. 2777, scl. XI.

[2] München, Staatsbibl. Clm. 17405, scl. XIII.

[3] Straßburg, Hortus deliciarum, scl. XII, periit. Abb. Straub-Keller, L'œuvre de Herrad de Landsperg, pl. XLIX. Bruchstück aus der Psychomachie, Fall der Luxuria v. 433/34: Jocus et Petulantia primi cymbala proiiciunt.

[4] Brüssel, Bibl. roy. Ms. 9968, scl. XI, bl. 97a. Abb. Rohault de Fleury, La messe, Band VI, tab. CCCIC. Dieses Ms. ist besonders wichtig, da es sich um eine Prudentiushandschrift handelt, die mit der Tradition bricht und in ihrer Darstellungsweise realistische Züge trägt: z. B. zeitgenössische Trachten statt der antiken Gewänder, ebenso werden die antiken cymbala durch Glocken ersetzt. Cf. Stettiner, a. a. O., S. 123 ff.

[5] Codex Monasterii Marienfeldensis, jetzt verschollen, nach Exzerpt abgedruckt bei Steinmeyer und Sievers, Althochdeutsche Glossen, III, S. 422.

[6] Abgedruckt bei Van der Straeten, a. a. O., Band IV, S. 106.

[7] Lanzelet von Ulr. v. Zatzikhoven, v. 4314: er sluoc den zimbel sêre.

[8] Cf. die verschiedenen Zitate bei Du Cange, Glossarium s. v. cymbalum.

[9] Cf. H. Otte, Glockenkunde, Leipzig 1884, darin eine Übersicht über die Glockenliteratur, S. 1 ff. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters, I[2], Leipzig 1883, S. 352, wo ein Verzeichnis der später erschienenen Literatur, die betreffenden Artikel bei Ersch und Gruber, Real-Enzyklopädie f. prot. Theologie und Wetzer und Welte, Kirchenlexikon.

tische Funde, dazu die überkommenen Exemplare und Nachrichten aus römischer Zeit geben Kunde von ihrer Verbreitung während des ganzen Altertums, und in dieser kleinen Form erhielten sie sich in ununterbrochener Folge durch die weiteren Jahrhunderte. Das Auftreten der großen Kirchenglocken, sei es in noch so bescheidenem Format, läßt sich mit einiger Bestimmtheit erst im 6. Jahrhundert nachweisen, und auch dann nur, wenn man unter dem Wort signum in den Schriften Gregors von Tours, gemäß dem späteren Sprachgebrauch der Kirche, eine Glocke versteht[1]. In den folgenden Jahrhunderten mehren sich die unzweideutigen Belege für die Existenz der Geläute, in Chroniken aller Länder werden sie erwähnt, das Gießen von Glocken gehört zu den Künsten der Mönche, und die verschiedenen Klöster rühmen sich ihrer kunsterfahrenen Meister. In Deutschland scheinen die irischen Missionare die Glocken eingeführt zu haben und gleichzeitig wohl auch das Wort (altengl.: clucge, ir.: clog), das mit der Sache ins Land kam[2]; ob aber der englische Norden überhaupt als Heimat der großen Glocken anzusehen ist, bleibt noch fraglich, doch sprechen die Resultate der neueren Forschungen[3] mehr für diese Annahme als für die früheren Meinungen, nach denen Süditalien oder der Orient als Ursprungsland galt[4].

Außer mit dem großen Glockenguß beschäftigten sich die mönchischen Künstler laut den vielen Traktaten nachweislich seit der Wende des 9. Jahrhunderts mit der Herstellung von Glockenspielen[5]. Ihre Spekulationen über die Abstimmung und die Maßverhältnisse stellen sie meist in Anknüpfung an ihre Bemühungen um die Regeln für die Mensuren der Orgelpfeifen an, und sie müssen auch praktische Versuche ausgeführt haben, durch welche eine sichere Erfahrung

---

[1] Gregor. Turon. De miraculis S. Martini, 2, 28: Reverti autem cupiens nocte ad funem illum de quo signum commovetur advenit, ibid. 3, 32: Interea signum movetur horis matutinis, aggregatur et populus u. a. m. Cf. Otte, Glockenkunde, S. 9.

[2] Die Etymologie des Wortes Glocke steht nicht fest, ebensowenig die des Wortes campana, sie können daher nur mit Einschränkung zur Bestimmung des Ursprungslandes der Kirchenglocken dienen. Cf. Diez, a. a. O. S. 83 und 549.

[3] Die Glocke eine Erfindung des christl. Nordens. Christl. Kunstblatt 1866, und Wetzer und Welte, a. a. O.

[4] Otte, Glockenkunde S. 9 ff., und Gfrörer, Gregor VII., Band VII, S. 148 und Kirchengeschichte, Band III. S. 197.

[5] S. oben S. 55, Anmerk. 1, 3 und 4.

für die Verfertigung gewonnen wurde, daß es sehr bald gelang, eine geordnete Tonfolge durch die Glöckchen zu erhalten. Wenigstens sind die Glockenspiele in den Miniaturen zum größten Teile wohlbesetzt, schon die ersten Beispiele aus dem 11. Jahrhundert zeigen solche mit sieben und acht Glocken. Allerdings gibt es Bilder, auf denen der Spieler nur ein oder zwei Glöckchen schlägt, allein die Anzahl der cimbala mag vielfach von dem Raum abhängen, der für die Darstellung zur Verfügung stand; bei figurenreichen Kompositionen oder kleinen Miniaturen mußte man sich mehr auf eine Andeutung beschränken als auf korrekte Wiedergabe des Instrumentes bedacht sein [1].

---

[1] Die folgende Übersicht über die Anzahl der Glocken in den verschiedenen Glockenspielen und ihre Zusammenstellung mit andern Instrumenten gibt zugleich eine Übersicht über das ganze Miniaturen-Material.

Eine Glocke (in der Hand gehalten und geschlagen):

Mantua, Bibl. civ. C. III. 20. scl. XII. in. ital. bl. 1[b]. Abb. Venturi, Storia dell' arte italiana, III, 443. Harfe, Geige, Dudelsack, Horn. München, Staatsbib. Clm. 13067, scl. XI, belgisch. bl. 18[a]. Harfe, 2 Rotten, Horn.

Zwei Glocken:

Hildesheim, St. Godehard, Albanipsalter, scl. XII. englisch. bl. 417[a]. Abb. Goldschmidt, Der Albanipsalter, tab. VIII. Kniegeige, 2 Harfen, 2 Hörner mit Trommeln. München, Staatsbibl. Clm. 17403. scl. XIII. süddeutsch. bl. 5[b].

Drei Glocken:

Bamberg, Königl. Bibl. A. I, 9. scl. XIII. deutsch. bl. 221[a]. Escorial, Ms. j. b. 2. scl. XIV. spanisch. Abb. Riaño, Notes on early spanish music, S. 118. München, Staatsbibl. Clm. 3900. c. pict. 61. scl. XIII in. süddeutsch. bl. 8[a]. Abb. Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen, tab. 19. Harfen, Psalterium, Organistrum, Geige, Laute.

Vier Glocken:

Bamberg, Königl. Bibl. A. I. 19. scl. XIII. ex. bl. 169[a]. Cividale, Museum, Gebetb. d. heil. Elisab. scl. XIII in. sächs.-thür. pg. 295. Abb. Haseloff, Eine sächs.-thür. Malerschule ... Tafel 26, Nr. 57. Gori, Thesaurus diptychorum, Band III, tab. 16. Rotta, Geige, Orgel, Horn. Douai, Bibl. comm. Ms. No. 19. scl. XIII. flämisch-englisch. bl. 3[a]. Abb. Dehaisne, Histoire de l'art dans la Flandre, S. 228. Harfe, Kniegeige, Organistrum. Douai, Bibl. comm. Ms. No. 50. scl. XIII. bl. 1[a]. Abb. Coussemaker, Mémoire sur Hucbald, frontispice. Harfe, Geige, Horn. Leipzig, Univ.-Bibl. codd. 48. 51 scl. XIII/XIV. London, Brit. Mus. Add. 30045. scl. XII/XIII. flämisch. Horn, (Harfe, Psalterium). London, Royal Ms. 2 A. XXII. scl. XII. Abb. Bibliographica, Vol. I, pl. XVIII. Paris, Bibl. nat. Lat. 11907. scl. XIII. bl. 144[b]. französ. Abb. Rohault de Fleury, La messe, VI, pl. DI.

Fünf Glocken:

Arras, Bibl. publ. Ms. 561. scl. XIII. franz. bl. 138[b]. Abb. Rohault de Fleury, La messe, VI, pl. DI. Busine. St. Blasien, Stiftsbibl. Cod. periit.

Die Glöckchen waren in der Dur-Skala geordnet, sie umfaßten die ganze Oktave von acht Tönen zuweilen mit einem neunten für das synemmenon, dessen Einfügung ins Belieben gestellt war[1]. Unzweifelhaft bewiesen wird dieser Brauch durch die große

scl. XII/XIII. Abb. Gerbert, De cantu et musica sacra. Tom. II. pl. XXXII. London, Brit. Mus. Harl. 5102. scl. XIII ex. engl. Abb. Wright, A history of domestic manners and sentiments in. England, S. 185. Horn, Harfe, Psalterium. München, Staatsbibl. Clm. 3900. c. pict. 61. scl. XIII. in. süddeutsch. bl. 103a.

Sechs Glocken:

Berlin, Königl. Bibl. Ms. theol. lat. fol. 379. scl. XIII. deutsch. bl. 245b. Geige. Leipzig, Stadtbibl. Rep. II. no. 144a. scl. XIII. italienisch. bl. 93c. Paris, Bibl. nat. Nouv. acqu. lat. 1392. scl. XIII. in. nordfranz. bl. 123b. Kniegeige. Stuttgart, Königl. öffentl. Bibl. cod. brev. quart. 125. scl. XIII. deutsch. bl. 106b.

Sieben Glocken:

Cambridge, St. Johns College B. 18. scl. XII. engl. Harfe, (Monochord), Orgel, Syrinx, Horn. Escorial, Ms. j. b. 2. scl. XIV. spanisch. Abb. Riaño, Notes on early spanish music, S. 110. München, Staatsbibl. Clm. 17405 c. pict. 13a. scl. XIII. süddeutsch. bl. 3a. München, Univ.-Bibl. Ms. 24. 4a. scl. XIII. süddeutsch bl. 2a. Geige, Rotte, Orgel, Flöte, Organistrum, Trommel, Horn. Pommersfelden, Gräfl. Schönbornsche Bibl. cod. 2777. scl. XI. rheinisch. Harfe, Geige, Orgel, gerader Zink.

Acht Glocken:

Dijon, Bibl. publ. cod. 14. scl. XII. in. französ. bl. 13b. Harfe, Schalmei, Kniegeige, Orgel, Horn. Melk, Stiftsbibl. cod. 1833. cim. 1. scl. XIII in. fränkisch. Plock, Domschatz, Bibel. scl. XII in. italienisch. bl. 211a. Abb. M. Bersohn, Księgozbiór Katedry Płokiej. tabl. 5. Harfe. Prag, Fürstl. Lobkowic. Bibl. Welislaw-Bibel. scl. XIII ex. böhmisch. bl. 119a. Abb. Batka, Gesch. d. Musik in Böhmen I, S. 54. Spitzharfe, Psalterium. Rom, Vaticana, Pal. lat. 39. scl. XI. deutsch. bl. 44b. Doppelflöte, dreieckiges Psalterium, Rotte, Kniegeige. Salzburg, Stiftsbibl. zu St. Peter. cod. a. XII. m. salzburgisch. bl. 167a. Abb. Swarzenski, Salzburger Malerei. Taf. XCVI, Abb. 328. Spitzharfe.

Neun Glocken:

Im Haag, Bibl. publ. cod. Y 421. scl. XIII. englisch. Harfe, Geige, Kniegeige, Syrinx, Horn.

Dreizehn Glocken:

Belvoir Castle, Psalterium. scl. XIII. englisch. Abb. Burlington Club, Exhibition of illuminated manuscripts 1908. pl. 41. Orgel, Organistrum.

Doppel-Glockenspiel:

Glasgow, Publ. Libr. cod. U. 3. 2. scl. XII. englisch. bl. 1b. Harfe, Geige, Kniegeige, Doppelflöte, Querflöte, Hackebrett, Handglocken, Organistrum. Ich verdanke diese Photographie der Güte des Herrn Prof. Dr. Haseloff vom Königl. preuß. Historischen Institut in Rom.

[1] Hucbald erwähnt das synemmenon nicht, Eberhard von Freising und Garlandus stellen die Einfügung in Belieben: si autem vis imponere synemmenon, Aribo Scholasticus und der Anonymus, Gerbert, SS. II, 285, führen es am Schlusse ihrer Regeln an.

Miniatur des Glasgower Psalters[1], in der über den einzelnen Glocken des Doppelglockenspiels die Solmisations-Silben geschrieben stehen mit dem Übergang aus dem hexachordum naturale in das hexachordum durum. Ebenfalls eine Dur-Stimmung, wie es in allen Traktaten der Fall ist, sollen wohl die Buchstaben des Glockenspiels aus den Miniaturen der Cantigas de Santa Maria[2] bezeichnen, obgleich sie auch im odonischen Sinne gelesen werden könnten in Anbetracht, daß der Codex im 14. Jahrhundert entstand. Eine feste Stimmung geben aber die Buchstaben nicht an, nur die Verhältnisse der Töne untereinander; die Maße und das Gewicht der Glöckchen, und somit ihre Tonhöhe, konnten nach Gutdünken gewählt werden: Si vis facere nolas, accipe pondus qualecunque volueris et hoc sit A[3].

Das Material, aus dem die Glöckchen der Glockenspiele gegossen wurden, war eine Legierung von Kupfer und Zinn, die entweder aus vier Teilen Kupfer und einem Teile Zinn bestand, wie es bei den großen Glocken gebräuchlich war, oder mit einem geringeren Zusatz von Zinn hergestellt wurde, so daß sich das Verhältnis 5:1 ergab[4]. Diese Mischung der Glockenspeise entspricht im ganzen

[1] Glasgow, Publ. Libr. U. 2. 3. Diese Musikszene ist hochinteressant, da sie deutlich den Moment des Einstimmens gibt. König David hat auf die Harfe den Stimmhammer aufgesetzt und greift prüfend die Saiten, die Streicher und Bläser ihm zu Füßen, und die Musikanten in den Eckmedaillons stimmen ein, den Ton hat der rechte Glockenspieler angegeben, und zwar hat er die Glocken re-la angeschlagen, und man sieht auch, wie David mit Daumen und Zeigefinger eine Quinte greift. Also ist unser Brauch schon 700 Jahre alt! Die Solmisations-Silben lauten: ut re mi fa sol la fa mi la sol fa mi re ut. Die beiden Glockenspiele trafen wahrscheinlich im höchsten Ton zusammen, bei dem linken mußte aber aus Platzmangel die Silbe mi für die siebente Glocke weggelassen werden.

[2] Escorial, Ms. j. b. 2. scl. XIV. Abb. Riaño, Notes on early spanish music, S. 110, Fig. 40. Die Datierung scl. XIII ist falsch.

[3] Eberhardi Frising. Tract. de mens. fist. Gerbert, SS. II, 282. Sollte das A als Ton gleichbedeutend mit unserem c sein, so würde es sich um eine ganz stattliche Glocke von zirka 50 Zentnern Gewicht handeln.

[4] Theophilus, Schedula artium, lib. III, cap. LXXXIV. De campanis fundendis. Quo facto, ponderabis omne aeramentum quod habes, aut quatuor partes sint cupri et quinta stagni. cap. LXXXV. De mensura cymbalorum. In magna providentia habeat ut, priusquam aliquid cymbalum fundatur, stagnum cum cupro misceatur, ut rectum sonum habeat. Quod si aliter fecerit non veniunt ad tonos. Quinta aut sexta pars debet esse stagnum, utrumque bene purificatum priusquam permisceatur ut clare sonent. ed. Ilg, S. 325 und 335.



Glasgow, Publ. Libr. U., cod. 3. 2.



einerseits der noch heutigentags verwendeten, andererseits ist sie uralt, da die in Niniveh gefundenen Schellen des Britischen Museums laut der Untersuchung 85 % Kupfer und 15 % Zinn enthalten[1]. Die Traktate eines Theophilus und Walter Odington legen Wert darauf, daß das Material aus reinstem Kupfer und bleifreiem Zinn bestehe[2], damit der Ton klar sei, mitunter wird zur Verbesserung des Klanges Silber als Zusatz oder Ersatz des Zinnes erwähnt, ja selbst bei großen Glocken[3]. Das Lumen animae berichtet mit Bezug auf Theophilus: „Omnia metalla argento et auro commixta magis solito sonora efficiuntur et acuta. Hoc apparet in cimbalis et in campanis"[4], allein in keiner der alten Glocken, von der es die Sage meldete, ist ein Silbergehalt nachgewiesen worden. Kleine Handglocken waren aber hin und wieder aus edlem Metall gefertigt: der Prager Domschatz verzeichnet 1381 nolae argenteae, eine silberne Schelle aus dem 14. Jahrhundert befindet sich in Hal (Brabant)[5], im Inventar Karls V. von Frankreich wird 1379 eine clochéte d'or aufgeführt[6], wie auch schon das Nibelungenlied „schellen von liehtem golde rot" kennt. Auffallenderweise finden wir in der Kudrun „spanisch Messing" als Glockengut angeführt[7], obwohl schon der Zusatz von Zink bei einer guten Glockenspeise ver-

---

Fratris Walteri Odingtoni de speculatione musices. Coussemaker, SS. I, 208a. Proinde tamen ut quinta vel sexta pars metalli sit stannum purificatum a plumbo, reliqua de cupro similiter mundato, propter sonoritatem.

[1] Layard, Discoveries in Niniveh and Babylon. App. III.

[2] Cf. S. 60. Anmerkung 4.

[3] Der Monachus Sangall. Gesta Karoli magni. lib. I, cap. 29. Mon. Germ. SS. II, 744 erzählt von einem Glockengießer, der die ihm zum Glockenguß gegebenen 100 Pfund Silber unterschlägt.

[4] Liber moralitatum elegantissimus magnarum rerum naturalium, Lumen animae dictus, cum septem apparitoribus ... tit. XXXIX, lit. F, erste Ausgabe 1477. Die auf Theophilus bezüglichen Stellen abgedruckt bei Ilg, a. a. O. S. 365. Nach angestellten Versuchen verschlechtert sich aber der Glockenton mit steigendem Silbergehalt! Cf. Auerbach, Akustik. S. 408.

[5] Cahier, Nouveaux Mélanges, S. 229.

[6] Labarte, Documents inédits sur l'histoire de France.

[7] Kudrun, 1109.

ir anker die wâren von îsen nit geslagen,
von glocken spîse gozzen, sô wir hoeren sagen,
von spânischem messe wâren sie gebunden,
daz den guoten helden die magnêten niht geschaden kunden.

Das Nibelungenlied und Kudrun kennen sonst Glocken aus Erz.

pönt ist, geschweige denn eine reine Kupfer-Zink-Legierung anstatt der edlen Bronze.

Die Farbe der Glockenbronze ist rötlich-weiß bis kräftig rot, je nach dem Kupfergehalt der Mischung. Dem entgegen zeigt die Färbung der Glöckchen in den gemalten Miniaturen vorwiegend ein helles Blau, was einer Legierung mit viel Zinn oder Silber entspräche, sehr selten kommt auch Gold vor[1]. Vielleicht wollten die Maler durch diese Farbengebung andeuten, daß die Instrumente, auf denen David selbst oder einer der königlichen Musikmeister spielte, aus Edelmetall hergestellt waren, gerade so wie man das Kirchengerät, das den höchsten geistlichen Würdenträgern bei Ausübung der heiligen Handlungen diente, nach Kräften aus den kostbarsten Stoffen fertigte.

Das Modell der Glocken wurde in Wachs gebildet[2] und nach der verwendeten Wachsmenge der Bedarf an Glockengut bestimmt, für die Berechnung der nötigen Metallmasse aus dem gebrauchten Wachs waren schon im 10. Jahrhundert feste Normen aufgestellt[3]. Wie der Guß erfolgte, erwähnen die Traktate nicht, — wahrscheinlich in der Tonform[4], in aufrechter oder umgestürzter Stellung —, dagegen geben sie eingehend Auskunft über die Abwägung des Wachses für die einzelne Glockenform. Die Teilungen der Wachsmasse beschreiben sie umständlich, begehen aber meist den Fehler, die einfachen Tonverhältnisse des Monochords ohne weiteres auf die Gewichtsverhältnisse der cymbala anzuwenden, d. h. einen zweidimensionalen

[1] Farben der Glocken in einigen Codices. **Blau:** Bamberg, Königl. Bibl. A. I. 19. Berlin, Königl. Bibl. Ms. lat. theol. fol. 379. Leipzig, Stadtbibl. Rep. II. no. 144a. München, Staatsbibl. Clm. 3900. Clm. 17405. Univ. Bibl. Ms. 24. 4°. Rom, Vaticana, Pal. lat. 39. **Gold:** Hildesheim, St. Godehard, Albanipsalter. **Silber und Grün:** München, Staatsbibl. Clm. 13067. **Rot und Blau:** Stuttgart, Königl. öffentl. Bibl. cod. brev. quart. 125.

[2] Cf. die zitierten Traktate, am deutlichsten sagt dies Walter Odington, de speculatione musices, Coussemaker, SS. I. 208a: difficultas extat in appensione cere ex qua formantur (cymbala).

[3] Ex Cod. Froumundi, scl. X. Günthner, Gesch. d. litt. Anstalten in Baiern. I, 397. De mensura cere et metallion operibus fusilibus. In fundendis operibus, cuius ponderis metallum quodlibet ad certum cere pondus respondere debeat. Ad cere unciam unam stagni uncie VII et denarii XVII. eris albi uncie VIII et denarii XVI. eris cupri uncie IX et denarii III.

[4] Walter Odington, a. a. O.: sed cave, ne forma interior argille. cui aptanda est cera, aliquando mutetur.

Schallkörper wie einen eindimensionalen anzusehen, während sich doch die Tonhöhen der Glöckchen zueinander verhalten umgekehrt wie die Kubikwurzeln ihres Gewichts[1]. Diese Glocken können nicht in der gewünschten Weise zusammengestimmt haben, wofür auch spricht, daß die Vorschriften für die Anfertigung der Wachsmodelle immer neue Varianten bringen, offenbar um dem Übel abzuhelfen[2]. Selbst der Traktat des Theophilus, der, aus der Praxis heraus entstanden, im allgemeinen richtige Vorschriften gibt, ordnet die cymbala nach dem einfachen Gewicht, allerdings wird der Fehler etwas korrigiert, da der Hals der Glocke aus besonderem Wachs gebildet werden soll, nicht mit von dem ausgewogenen[3]. Immerhin hat er die Erkennt-

---

[1] Wie kompliziert die Berechnung der Tonverhältnisse ist, beweist ohne weiteres die Formel $\frac{n^2 D}{(2r)^2}\sqrt{\frac{R}{g}}$, wobei n = Schwingungszahl, D = Dicke der Glocke, 2r = Durchmesser, R = Steifigkeit des Metalls, G = spez. Gewicht. Cf. Chladni, Akustik S. 198 ff. Lord Raleigh, Theorie des Schalls. Deutsch. Ausg. Braunschweig, 1880. 1, 420. Auerbach, Akustik, in Handbuch der Physik, II, 1909. S. 402 ff.

[2] Hucbaldi Musica. Gerbert, SS. I, 149. Primum quanticunque ponderis, secundum sesquioctavum primi.

Eberhardi Fris. Tract. de mens. fist. Gerbert, SS. II, 282. Deinde accipe A totum et eius octavam partem et fac B et habes tonum.

Fratris W. Odingtoni de spec. musices. Coussemaker, SS. I, 208. Unde appensam ceram quantumlibet ex qua formandum primum cymbalum, divides in octo partes, et octavam partem addes tante cere sicut integra fuit et fiet tibi cera secundi cimbali.

Aribonis Scholast. Musica. Gerbert, SS. II, 221. Octo cymbala sunt ratione dimetienda reponderatione cerae, quam ad primum cymbalum expendas, duas diligenter provideas: quarum alteram in duas, alteram in tres partes distribuas. Et isti, quam in duas divisisti, propria medietate, illi tertia sui adiecta parte formes tibi duo cymbala, primo per diatesseron et diapente respondentia.

Theophilus, Sched. art. III, cap. 85. ed. Ilg. 333. Quicunque vult facere cymbala ad cantandum recte sonantia, ad unumquodque debet ceram dividere cum pondere et a superioribus incipiat ut descendendo possit pervenire ad graviora. Unumquodque autem notet cum propria littera ut illud in divisione cognoscat. Inprimis faciat duas partes cerae aequales cum libra, unam ad a litteram, alteram ad G. Ceram a litterae dividat in octo aequales partes, et tantum ad ceram G litterae quantum est in octava parte cerae. Similiter dividat ceram G . . .

[3] Theophilus, Sched. art. III, 85. Omnino autem caveat qui cymbala formare aut fundere debet, ut de supradicta cera quae tam caute ponderata et divisa est, nichil mittat ad iuga et spiramina, sed de altera cera faciat illa omnia. Walteri Odingtoni, de spec. mus. Sed cave . . . ne etiam aliquid de cera appensa addat ad spiramina. Diese Löcher am Glockenhals sollen angeblich

nis, daß eine Glocke, die doppelt so schwer ist als eine andere, tiefer klingt, während Hucbald, Aribo, Eberhard, auch der sonst so einsichtige Walter Odington meinen, sie bringe die höhere Oktave zum Ertönen[1]. Erst der Anonymus, Gerbert, Scriptores II, findet die richtigen Maßverhältnisse aus dem Umfang der Glocken, dem proportional sich die übrigen Verhältnisse der Glocke ändern, und er scheint sich seiner Erfindung voll bewußt zu sein, denn er beginnt seine Vorschrift mit den Worten: Si velis fundere cymbala per artem verissime sonantia[2].

War die Tonhöhe des Glöckchens nicht die erforderliche, so wurde durch Abfeilen nachgeholfen[3]. Der Praktikus Theophilus gibt ganz richtig an, daß, wenn ein cymbalum zu tief sei, man vom unteren Rand ein Stück wegnehmen, wenn es zu hoch sei, den Rand ringsum dünner feilen müsse, beides Kunstgriffe, die noch jetzt Anwendung finden[4].

---

den Klang verbessern: Theophilus, a. a. O. cap. 84 ... quatuorque foramina triangula iuxta collum ut melius tinniat formabis.

[1] Theophilus: Duplicat igitur totam ceram a litterae et sic eam tribuat A litterae, et nichil deerit. Dagegen: Eberhardus Frising.: Deinde accipe duplum A et habebis H, velut quibusdam placet, idem a et habebis diapason integrum. Ebenso die anderen.

[2] Anonymi de mensura fistularum in organis. Gerbert, SS. II, 285. ... Qua per omnia usque ad circumdationem planificata circumda imum eiusdem formulae cum abscissione unius membranulae, et illam circumdationem protende in planissima tabula, puncto ad caput et ad finem eiusdem protensionis affixo, linea puncto in punctum deducens; et ipsam lineam divide in decem et novem particulas et nona decima omissa forma secundam formulam ad latitudinem XVIII particularum et habebis secundi cymbali formam.

[3] Walteri Odingt. de spec. mus. Si autem in aliquo defeceris, cum cote vel lima potest rectificari.

Theophilus, Sched. art. III. cap. 85. Si autem fusa cymbala minus recte sonuerint, hoc emendetur lima vel lapide. cap. 86. Si volueris cymbalum altius habere, in ore inferius limabis, si vero humilius, circa oram in circuitu.

[4] Cf. Otte, Glockenkunde, S. 98 ff. Die Vergrößerung des Durchmessers bei gleichzeitiger Verminderung der Dicke des Glockenmantels bedingt die Vertiefung des Tones. Das weiß Walter Odington schon: Et prius sciendum quod quanto dentius est tintinnabulum, tanto acutius sonat; tenuius vero, gravius; aber er verwertet diese Erkenntnis in seiner Glockenvorschrift falsch, indem er nicht nach den Verhältnissen der Dicke des Metalls die Glockentöne bestimmte, sondern nach dem Gewicht. An jeder einzelnen Glocke läßt sich das Phänomen feststellen: bei leisem Anschlag ertönen je nach der Dicke des Glockenmantels verschiedene Beitöne, worauf auch die Kunst in der Profilierung der Glockenrippe beruht, die harmonischen Beitöne besonders kräftig zum Mitklingen zu bringen.

Über die Form der cymbala, modern technisch ausgedrückt, über das Profil der Glockenrippe, erfahren wir nichts. Bei den großen Glocken ist ihre Ausführung von höchster Wichtigkeit, da von der Profilierung das Hervortreten der rationalen Beitöne gegenüber den irrationalen Beitönen abhängt, bei den Glocken so kleinen Formates hat sie weniger Bedeutung[1]. Nach Maßgabe der Miniaturen sind die hand- bis kopfgroßen Glocken halbkugel- und birnenförmig gestaltet, haben als „Krone" ein „Ohr", an dem sie direkt oder mittelst eines Ringes oder eines Bandes aufgehängt waren. Einige sind mit einem kleinen Klöppel versehen[2], die Mehrzahl hat keinen; er ist auch vollkommen unnötig, da die Glöckchen nicht geläutet, sondern geschlagen wurden.

Die Glockenspiele waren in Mannshöhe an einem Stabe befestigt, die Spieler — zuweilen waren es deren zwei für ein Spiel[3] — saßen oder standen und schlugen die Glöckchen mit zwei Hämmern, ziemlich selten wird nur ein Hammer verwendet[4]. Ganz vereinzelt kommt es vor, daß der Stab mit den Glocken in der einen Hand gehalten wird, während die andere den Hammer führt[5], in späteren Zeiten wird aus dem Stab ein ordentlich gefügtes Handgestell, in dem die cymbala aufgehängt sind[6]. Die Gestalt der Hämmer weicht im allgemeinen nicht von der bekannten ab, der Hammer-

[1] Die Urteile über den Ton widersprechen sich. Johannes Cotto Musica, Gerbert, SS. 234b nennt ihn klar: Fistula namque illa qua decipiuntur aviculae, vel etiam olla ... indiscretum reddunt sonitum. At vero in sambuca, in fidibus, in cymbalis atque in organis consonantiarum bene et distincte discernitur diversitas. Dem gegenüber findet Aegid. Zamorensis Ars musica, Gerbert, SS. II, 378b den Ton unrein: quaedam (instrumenta) reddunt artificialem sonitum discretum, ut citharae et viellae: quaedam vero reddunt sonitum indiscretum, ut cymbala et tympana et sistra.

[2] Bamberg, A. I. 19. Belvoir Castle, Psalterium. Escorial, Ms. j. b. 2. Leipzig, Stadtbibl. Rep. II. 144a. Univ. Bibl. cod. 51. London, Brit. Mus. Roy. Ms. 2. A. XXII. Paris, Bibl. nat. Lat. 11907. Prag, Wellislaw-Bibel. Stuttgart, cod. brev. quart. 125.

[3] Kapitäl der Kirche von Bocherville, scl. XII. Abb. u. a. Lacroix, Le moyen âge ... Band IV. Instruments de musique. München, Clm. 17403. Paris, Bibl. nat. Lat. 11907.

[4] St. Blasien, codex. periit. Cambridge, St. Johns College B. 18. München, Clm. 17403. Plock, Domschatz, Bibel. Pommersfelden, cod. 2777. Stuttgart, cod. brev. quart. 125.

[5] Rom, Vat. Pal. lat. 39. Salzburg, Antiphonar.

[6] München, Clm. 3900. Clm. 17405.

kopf ist entweder auf beiden Seiten breit, oder auf der einen zugespitzt[1]; dazu treten noch die Varianten in der Dijoner Bibelhandschrift und der Wellislaw-Bibel und klöppelartige Handschlegel, wie im Salzburger Antiphonar und dem Berliner Psalter[2]. Die Farbe deutet auf Metall- wie Holzhämmer: sie ist ein indifferentes Braun von heller bis dunkler Tönung, ein Holzgelb und ein mittleres Blau, ohne Unterscheidung auf Metall- und Holzteile aufgetragen, nur in wenigen Miniaturen setzt der blaue Hammerkopf gegen den braunen Handgriff deutlich ab[3].

Ganz eigenartig ist die Konstruktion des spanischen Glockenspiel-Apparates aus den Cantigas de Rey, an dem sich eine Art Klaviatur befindet. Für jedes der Glöckchen, die in einem Standgestell hängen, ist ein Schlegel vorgesehen, der den Buchstaben des betreffenden Glockentones trägt, und diese Schlegel werden von dem Spieler in die Höhe bewegt, wobei sie die Glocke anschlagen und zum Erklingen bringen[4]. Einen andern Mechanismus zeigt das Glockenspiel auf einem Relief am Dome von Orvieto, das aus dem frühen Trecento stammt: die Glöckchen sind an einem Reifen befestigt, der von einem Stabe getragen in Verbindung mit einer Gewichtswelle steht; durch deren Ablauf wird der Glockenring bewegt, so daß der davor sitzende Spieler die vorbeiziehenden Glocken schlagen kann. Noch weiter ausgebildet ist der Apparat in einer Miniatur aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert[5]; hier wird das ganze Werk auf mechanischem Wege getrieben, sowohl Drehung wie Anschlag der Glocken, das Glockenspiel ist zur Spieluhr geworden. Wahrscheinlich erhielten derartige Werke im Fran-

---

[1] Theophilus, Sched. art. III, 6 gibt folgende Zusammenstellung der Hammerformen: Mallei multi, maiores, minores et parvi, in una parte lati, in altera stricti. Item mallei longi et graciles in summitate rotundi, maiores et minores.

[2] Dijon, cod. XIV. Prag, Wellislaw-Bibel. Salzburg, Stiftsbibl. St. Peter, cod. a. XII. Berlin, Ms. lat. theol. fol. 379.

[3] Farbe der Hämmer in einigen Codd. **Braun:** Bamberg, A. T. 19. Berlin, Ms. lat. theol. fol. 379. München, Univ. Bibl. Ms. 24. 4°. Rom, Vat. Pal. lat. 39. **Gelb und weißlich:** Leipzig, Stadtbibl. Rep. II. 144a. München, Clm. 3900. **Blau und silbrig:** München, Clm. 13067 u. 17405. Hammerkopf **blau**, Stiel **braun:** München, Clm. 17405. Stuttgart, cod. brev. quart. 125.

[4] Escorial, Ms. j. b. 2. Ganz klar ist der Mechanismus nicht zu erkennen.

[5] Paris, Bibl. nat. Lat. 8500.

zösischen den Namen orloge[1], infolge der Ähnlichkeit ihres Mechanismus, namentlich des Rädergetriebes, mit dem einer Gewichtsuhr. Der Roman de la rose gibt eine Beschreibung einer solchen orloge, die offensichtlich nur musikalischen Zwecken dient:

Et refait sonner ses orloges
Par ses sales et par ses loges,
A roës trop sotivement
De pardurable movement.[2]

während die oroléi des Graltempels im jüngeren Titurel[3] eine wirkliche Uhr mit Glockenwerk ist, die Sonne und Mond im Kreise bewegt und zu den sieben kanonischen Stunden goldene cymbala ertönen läßt. Von Kunstuhren dieser Art, die sich im Innern der Kirche befinden, sind einige Exemplare aus dem 14. Jahrhundert erhalten, so in den Kathedralen zu Beauvais und Reims, im Straßburger Münster, im Dom von Frankfurt[4]. Sie haben außer dem künstlichen Schlagwerk ein vollbesetztes Glockenspiel, das die Prosen der kirchlichen Hauptfeste ausführen kann, und auf derartige Werke, nicht auf die carillons bezieht sich die Notiz Gersons, die er bei Erklärung des Wortes cymbala gibt: „Sunt et campanulae pro melodia velut in horologiis aliquibus ordinatae[5]."

Das Glockenspiel hatte wohl dem Umstande, daß die cymbala in der Tempelmusik des Alten Testamentes eine so bedeutende Rolle

---

[1] Cf. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français ... Band II, S. 259, s. v. carillon.

[2] Le roman de la rose von Jean de Meune und G. de Lorris (ca. 1300) ed. Marteau v. 21815 ff. beschreibt die Versuche Pygmalions, durch Musik auf allerhand Instrumenten die stumme Statue zum Leben und Sprechen zu bringen.

[3] Der jüngere Titurel. Der Graltempel. Ed. Zarncke in den Abhandlungen d. Königl. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaft. philolog.-hist. Klasse. Band VII, S. 450.

Die (Sonne u. Mond) zugen âbent und morgen oroléi von kunst der rîchen
mit listen sô verborgen, daz oug nie kund erkiesen ir umbeslîchen,
und giengen doch ir zirkelzeichen schône,
die siben tagezîten zimbâl ûz golde kunten wol mit dône.

[4] Gailhabaud, L'architecture du Vme au XVIIme siècle ... Tom. IV. Otte, Handbuch d. kirchl. Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. Band I, 390.

[5] Joh. Gerson, Tractatus primus de canticis. opp. Tom. III, col. 627. Haag 1728. Auch Engelbert von Admont, De musica, Gerbert, SS. II, 301 kennt die cymbala horologii.

spielten, und der musikalisch-mathematischen Spekulation[1] seine erste Entstehung zu danken, war aber dann durch die Praxis zu einem musikalischen Instrumente umgebildet, das gleich anderen Melodien ausführen konnte. Es tritt im Verein mit allen möglichen Instrumenten auf: mit Harfen, Arm- und Kniegeigen, mit Drehleier und Hackebrett, Busine und Dudelsack, mit der Orgel, kurzum gerade mit denen, die zur Darstellung lebendiger Musik und nicht akustischer Erkenntnisse dienen. Ob es jedoch eine solche Verbreitung fand, wie es nach der Häufigkeit seines Vorkommens in den Miniaturen scheinen mag, ist höchst fraglich: die Schwierigkeit seiner Herstellung und die Unhandlichkeit, denen doch ein recht bescheidenes musikalisches Vermögen entsprach, standen dem entgegen; außerdem ist zu bedenken, daß der Text des Psalteriums, den die meisten Miniaturen illustrieren, die Wahl der Instrumente bedingte. Demgemäß wird in den mittelalterlichen Dichtungen, bis auf die eine Ausnahme des Roman de la rose, bei Schilderung höfischen und ritterlichen Lebens das Glockenspiel nirgends erwähnt oder beschrieben. In der Form von Handglocken oder Schellen, die vielleicht abgestimmt waren, kam es dagegen viel in Gebrauch und wurde namentlich beim Tanz zur Verstärkung des Rhythmus verwendet. In einem Psalterium flämischer Arbeit aus dem 13. Jahrhundert sehen wir einen Jüngling mit Glocken in den Händen vor dem harfespielenden David tanzen; ein Antiphonar aus Limoges zeichnet eine Tänzerin mit Handglocken[2]; in den späteren Totentänzen schlägt der Tod Glöckchen und Schellen[3]; selbst in einem vollen Ensemble, wie es der Glasgower Psalter darstellt, wirken Handglocken neben dem großen Glockenspiele mit. Und solche Handglocken sind wahrscheinlich unter den cimballes, Zimbeln, Glocken und Schellen zu verstehen, die vielfach bei der Beschreibung von Festmusiken profanen oder kirchlichen Charakters

[1] Mitunter findet sich das Glockenspiel als einziges Attribut den allegorischen Darstellungen der Musica beigegeben, z. B. München, Clm. 17405, Fenster der Kathedrale Notre Dame von Chartres, Reliefs an den Portalen der Kathedralen zu Chartres, Sens und Paris.

[2] London, Brit. Mus. Add. 30045. Paris, Bibl. nat. Lat. 1118. fol. 114ª. Die Reproduktion bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné ... II, 255 ist bis zur Unkenntlichkeit modernisiert und setzt an Stelle der Glocken Handbecken.

[3] G. Kastner, Les danses des morts. S. 300.

auftreten [1]. Es wäre auch sonst unerklärlich, daß zu einer Zeit, als Gemälde großen Stils neben die Miniaturen treten, sich in jenen keine Darstellungen von Glockenspielen finden, selbst wenn die Bildszenen reichlich Veranlassung dazu bieten. Die Malerei des Trecento,

[1] Wace, Roman de Brut: v. 10831.
Symphonies, psaltérions
Monacordes, cymbes, chorons.

Les poësies du Roy de Navarra: Duceines, Simbales, Clocettes.
Die ganzen Stellen abgedruckt bei Ambros, II², 545.

Guill. de Machault, La prise d'Alexandrie: Cimbales, cuitolles, nacquaires.
Li temps Pastour: Douceines, simbales, clochettes.
(Festmusik.)

Die betr. Stelle abgedruckt bei Bottée de Toulmon, Les instruments de musique employés au moyen-âge. S. 105 f.

Echecs amoureux: Trompez, tabaurs, tymbrez, naquaires,
Cymballes, dont il n'est mes guaires,
Cornemusez et chalemelles
Et cornes de fachon moult belles. (Tanzmusik.)

Abgedruckt Albert, Die Musikästhetik der Echecs amoureux. Slbd. JMG. VI, S. 346 ff.

Minnesinger, II, 360. dich (Maria) lobent diu psalteria
diu schellen unt diu organa.

Suchenwirt, Die sieben Freuden Mariae: v. 1376.
Vil süzzer dône saite
Erklungen von ir griffen,
Man hort aus portatiffen
Vil süzzer stimm erhellen,
Etleich mit den schellen
Slugen süzzer dône chlank,
Der engel schar nach frewden ranch
Mit trumet, mit pusaunen.

„Wie Jesus in dem Himmel empfangen wart."
Auch chlungen da die schellen
Di engel mit hellen.

Marien Lob. Str. 23.
Órgano, cimbâle, psalterie und ouch citôrie
darunder zallem mâle vil süz erklingen müst zû rîcher glôrie
der reinen magt Marîen und ir kinde.
(Himmlische [kirchliche] Festmusik.)

Es muß aber äußerste Vorsicht walten in der Verwendung dichterischer Erzählungen als Belege für die musikalische Praxis jener Zeit. Wenn z. B. bei Schilderung eines Auszuges der Gralsritter im jüngern Titurel vor den Rittern „rotten harpfen zimbeln und zitterie" gespielt werden, so beweist dies nichts für einen damaligen Brauch; die Szene imitiert bewußt biblische Muster, wie ausdrücklich gesagt wird, durch das Musizieren wollte der Führer „die hertzen in andaht stecken, als vor der arke pflac dauid der wîse".

die mit Eifer das Leben und seine Erscheinungen wiedergibt, kennt das Instrument nicht, nur Handglocken und Schellen[1], während es in der Miniaturmalerei fortlebt, auch dort, wo es eine feststehende Kunsttradition nicht fordert[2]. Hier in der Miniaturmalerei wird es zum Instrument der Freuden — cymbala iubilationis — und das Illustrationsschema des Psalters schmückt im 13. bis 14. Jahrhundert die Initiale des 80. Psalms Exultate Deo adiutori nostro mit einem glockenspielenden David, obgleich der Text gar keine cymbala erwähnt[3].

Die geringe Verbreitung des Glockenspiels hing sicher auch damit zusammen, daß ihm infolge seiner ganz beschränkten musikalischen Eigenschaften jede Ausdrucks- wie Entwicklungsfähigkeit fehlte, es blieb immer das, was es von Anfang an gewesen. Es bildete sich entweder zur Spieluhr um oder nahm großes Format an, wenn es mit den künstlichen Uhrwerken, die sich sonst im Innern der Kathedralen und Münster befanden[4], auf die Türme der Kirchen und Rathäuser versetzt wurde.

In einem bescheidenen Format verblieb es in der Kirche, wo die Glöckchen schon frühzeitig beim Kult verwendet wurden, und zwar ohne Zweifel in Anlehnung an die alttestamentliche Musikübung[5]; freilich fehlte es zu keiner Zeit an Stimmen, die sich gegen ihre Einführung, wie gegen die Einführung von Instrumenten überhaupt

---

[1] Cf. auch den Artikel Leichtentritts, Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jahrhunderts ... Slbd. JMG. VII, 315.

[2] Trier, Domschatz, Lektionar des Cuno von Falkenstein scl. XIV. ex. Aldehoven, Gesch. der kölnischen Malerschule, S. 380.

[3] Folgende Miniaturen sind Initialen des 80. Psalm: Bamberg, A. I., 19. Berlin, Ms. lat. theol. fol. 379. Hildesheim, Beverina cod. 642. Leipzig, Stadtbibl. Rep. II, 144[a], Univ. Bibl. codd. 48 und 51. London, Brit. Mus. Add. 30045. Harl. 5102. Melk, Stiftsbibl. 1833. München, Clm. 3900. Paris, Bibl. nat. Nouv. acqu. 1392.

[4] Siehe oben S. 67.

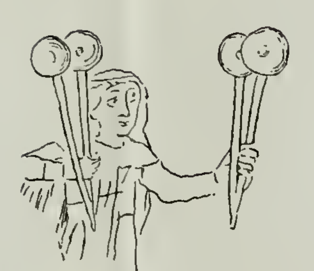
[5] Wie man die Musikübung des Alten Testaments als Vorbild betrachtete, mag eine Stelle aus der Lebensbeschreibung Dunstans († 988) beweisen: Vita S. Dunstani Auctore Osberno Cant., Patrol. lat. C. XXXVII col. 420. . . . quamvis omnibus his artibus magnifice polleret, eius tamen multitudinis quae musicam instruit, eam videlicet quae instrumentis agitatur speciali quadam affectione scientiam vindicabat, sicut David psalterium sumens, citharam percutiens, modificans organa, cymbala tangens.

IX. Jahrhundert.



Paris, Bibl. Nat., Lat. 1.

X. Jahrhundert.



Stuttgart, Königl. öffentl. Bibl., cod. bibl. fol. 23.

XI. Jahrhundert.



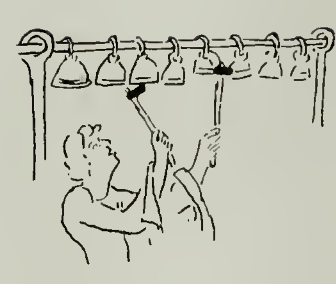
München, Staatsbibl., Clm. 13067.

Rom, Vaticana, Pal. lat. 39.



Pommersfelden, Gräfl. Schönborn. Bibl., cod. 2777.

XII. Jahrhundert.

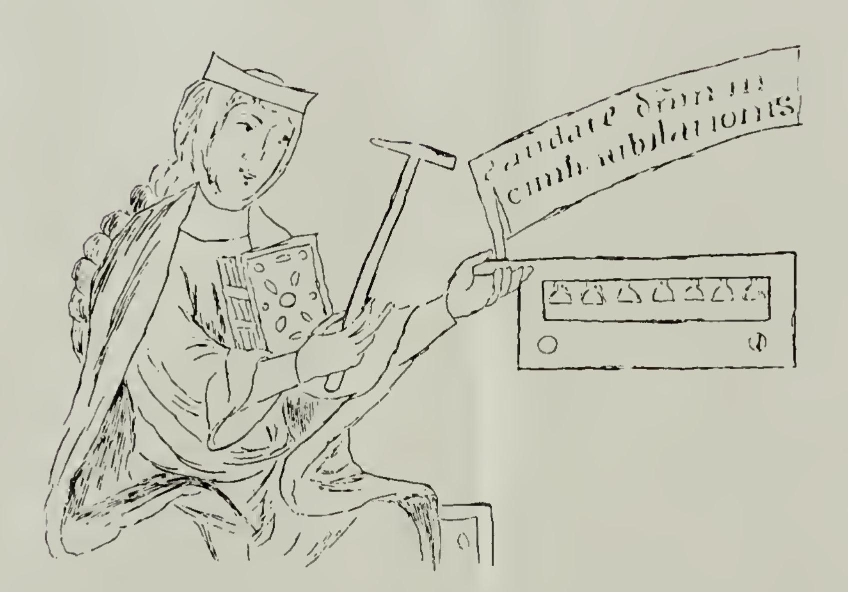


Dijon, Bibl. publ., cod. 14.



Cambridge, St. Johns College, B. 18.

XIII. Jahrhundert.



München, Staatsbibl., Clm. 17405, c. pict. 13a.

XIII. Jahrhundert.



Berlin, Königl. Bibl., Ms. theol. lat. fol. 379.



Stuttgart, Königl. öffentl. Bibl., cod. brev. quart. 125.



cutiens, modificans organa, cymbala tangens.

erhoben[1]. Diese Art Glockenspiel war ein Glockenrad, in der Form wohl ähnlich den späteren Instrumenten, wie deren eines das Nationalmuseum in München besitzt[2]. Die auf einen oder mehrere Töne abgestimmten Glöckchen sind am Radrande befestigt, sie haben kleine Klöppel, denn sie werden nicht geschlagen, sondern durch das Drehen des Rades in Bewegung gesetzt und so zum Läuten gebracht. Die früheste Erwähnung des Instruments stammt aus dem 10. Jahrhundert: von Athelwold, dem Abt von Abbendon, berichtet sein Biograph, er habe ein Glockenrad verfertigt, dessen Gebrauch er für kirchliche Festtage bestimmte[3]. Als dann das Läuten der Glöckchen zur Elevatio sanktionierter Brauch wurde, kamen auch die Glockenräder in ständige Verwendung, und sie waren anscheinend weit verbreitet, da sich Glockenräder durch ganz Europa, von Rußland über Deutschland bis nach Spanien in Museen und Kirchen erhalten haben[4]. Das Utensil wurde später mit der Orgel verbunden[5], bei der es sich zu einem besondern Register, dem Zimbelstern ausbildete, das noch heutigentags manche ältere Orgeln aufweisen. Und in dieser Gestalt ward dem Gockenspiel eine höchste künstlerische Verwertung zu teil: Johann Sebastian Bach läßt in seiner Kantate: „Schlage doch, gewünschte Stunde" die campanella spielen und weiß aus dem Klange der Glöckchen ein Tonbild zarter und erwartungsvoller Stimmung zu weben, wie es nur ein Meister vermag.

---

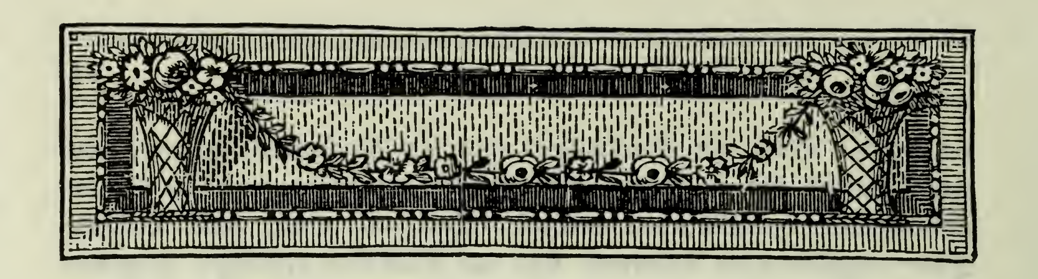
[1] Amalarii Presb. Met. De ecclesiasticis officiis. lib. III, cap. 3. Patrol. lat. CV. col. 1106. Nostri cantores non tenent cymbala, neque lyram, neque citharam manibus neque caetera genera musicorum, sed corde. B. Aelredi Abb. Rievall. Speculum charitatis. lib. II. cap. 23. Patrol. lat. CLXXXXV col. 571. Unde in ecclesia tot organa, tot cymbala?

[2] Abbildung und Besprechung in Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1864. IV. Das Glockenrad stammt aus dem 15. Jahrh. und befand sich in der Hauptkirche zu Augsburg.

[3] Monasticon Anglicum Tom. 1. Praeterea fecit vir venerabilis Athelwoldus quandam rotam tintinnabulis plenam, ... quam in festivis diebus ad maioris excitationem devotionis reducendo volvi constituit.

[4] Mitteilungen a. a. O. Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit. 1875. Band XXII. 213 ff. Ausführlicher Artikel von Meßmer.

[5] Ebenda.



Eine Caccia im Cinquecento.

Von

Alfred Einstein, München.

Der unmittelbare Zusammenhang des Madrigals der Hochrenaissance mit dem des Trecento ist in jüngster Zeit von der einen Seite behauptet [1], von der andern — und mit Recht — bestritten [2] worden. Unleugbar ist es, daß die Theoretiker des Madrigals diesen Zusammenhang suchten und die poetische Form des alten Madrigals als Vorbild und Kanon aufstellten; ebenso unleugbar aber, daß die Musiker zwar die Nobilitierung, die das Madrigal durch die Theorie erfuhr, dankbar anerkannten, sich aber nicht verleiten ließen, auch ihrerseits die alten Codices zu ergründen und aus ihnen die poetischen Vorlagen für ihre Kompositionen zu entlehnen, geschweige, das Dickicht der ihnen zum großen Teil unverständlich gewordenen Notation zu durchdringen, um ein musikalisches Vorbild zu finden und nachzuahmen. Von all den Dichtern des Trecento, die ihre Kunst in den Dienst der Musik stellten, hat sich im ganzen nur Petrarca in das klassische Zeitalter des Madrigals gerettet; sicherlich aber nicht durch das Verdienst der Komponisten des Trecento! Denn wie verschieden ist die Stellung der Tonkunst zu dem verehrten Dichter in beiden Jahrhunderten! Während das Trecento mit den Kanzonen und Sonetten Petrarcas nichts anzufangen wußte — nichts mehr, denn in der vorangehenden Epoche hatte die Kanzonenkomposition reich geblüht —, und nur die kleine Zahl

[1] H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 1; die Identität von Madrigaltexten, die sowohl im 14. wie im 16. Jahrhundert komponiert wurden, wird besonders S. 375 behauptet.

[2] G. Cesari, Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert. Cremona 1908.

seiner Madrigale und Ballate komponierte[1], wurde sein Liederbuch für das 16. Jahrhundert der umfassendste und höchste Vorwurf für die Tonkunst: das Verhältnis der Meister des Madrigals zu Petrarca schildern, heißt einen guten Teil der Geschichte des Madrigals selber darstellen[2].

Die Bewegung, die zur Hochblüte des Madrigals im 16. Jahrhundert führte, war von allem Anfang an und blieb bis zu ihrem Ende eine in hohem Grade literarisch beeinflußte, mag sie auch in ihren verschiedenen Äußerungen in verschiedenem Maße von einer starken volkstümlichen Unterströmung geschwellt sein. Willaert war es wohl, der als Schöpfer und Lehrer diesen Literarismus im Madrigal zum ersten Male stark betonte — denn vorhanden war er schon vor ihm: schon in der Frottola, schon in der Kunst des 15. Jahrhunderts ist er bemerkbar. Er hat seine Musica nova, deren Komposition ein gutes Stück Zeit vor ihrer Veröffentlichung fallen muß, fast ausschließlich (mit einer einzigen Ausnahme, einem Sonett Pamfilo Sassos) mit Sonetten Petrarcas gefüllt. Seit Willaerts einflußreichem Beispiel ist die Vorliebe, mit der die Musiker sich der Komposition „klassischer" Dichtwerke hingaben, unverkennbar: Sannazar, Bembo, Ariost und andere Dichter, deren Werke am Anfang des Cinquecento ihren ersten Druck erlebten, sind bis weit in die Zeit der Monodie hinein mit ihren Dichtungen mit der zeitgenössischen Produktion von Poesie musicali in siegreichen Wettbewerb getreten. Kein früherer Dichter aber hat die Gunst, die Petrarca bei den Musikern genoß, geteilt. Und wenn in den Madrigalsammlungen sich außerdem Kompositionen etwa der Ballate Boccaccios aus dem Decamerone oder von Fragmenten aus Dantes göttlichem Werk finden, so sind das Zeugnisse des literarischen Fortlebens der drei großen Dichter und keine Beweisstücke eines unmittelbaren musikalischen Zusammenhangs. Ein fruchtbarer Madrigalkomponist, Francesco Portinaro, hat im Jahre 1567 einer

[1] Bekannt ist übrigens nur eine Komposition seines Madrigals »Non al suo amante più Diana piacque« von Jacobus de Bononia. Vgl. Fr. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, Sammelb. der IMG. IV, 49 f.; J. Wolf, Geschichte der Mensural-Notation I, 240, und Friedr. Ludwigs Besprechung dieses Werks, Sammelb. der IMG. VI, 613.

[2] Ich hoffe, in einem Buche, das ich vorbereite, in Bälde Gelegenheit dazu zu haben.

Ausgabe der Dichtwerke von Bembo, Della Casa, Giudiccioni die Sonette von Messer Buonacorso Montemagno da Pistoia, „einem Zeitgenossen Petrarcas“ (was allerdings nicht stimmt, da Bonaccorso einer späteren Generation angehört) hinzugefügt: ich kann jedoch nicht bemerken, daß die Komponisten von dem Neudruck Gebrauch gemacht hätten, wie sie es mit den Gedichten der drei neueren Poeten in so reichlichem Maße taten.

Da ist es denn überraschend, unter den Werken des vielleicht größten aller Madrigalkomponisten, Luca Marenzio, auf die Komposition einer Dichtung des Trecento, Franco Sacchettis reizender Caccia

„Passando con pensier per un boschetto,“

die dereinst von Nicolaus von Perugia zweistimmig in Musik gesetzt worden war[1], zu stoßen.

Die Lösung des Rätsels ist, wie wir sehen werden, recht einfach. Um jedoch ganz sicher zu gehen, wird es notwendig sein, den gesamten Madrigalschatz Marenzios auf seinen Gehalt an altem und neuem poetischen Gut zu prüfen. Findet sich keine Dichtung des 14. Jahrhunderts mehr darunter, die auf eine Bekanntschaft des Meisters der Hochrenaissance mit den weltlichen Tonwerken der Proto-Renaissance schließen läßt, so werden wir mit voller Sicherheit sagen können, daß ihm auch unsere Caccia durch literarische Vermittlung zugekommen ist.

Marenzio, als eine Künstlerpersönlichkeit von ausgeprägter Eigenart, nimmt auch in der Wahl seiner Texte eine besondere Stellung ein, und, hat er auch eine neue Epoche nicht eben begründet, so bringt er doch eine Phase in der Entwicklung der Madrigalliteratur zu deutlichstem Ausdruck. Vor allem ist auch bei ihm der Literarismus, die Wichtigkeit, die er der literarischen Qualität seiner Texte beilegt, zu betonen. Die fünf Bücher seiner dreistimmigen Villanellen hat er insgesamt selbst herauszugeben für unter seiner Würde gehalten, als Werke „die bei ihm selber in geringer Schätzung standen“, so begierig die Musik-Liebhaber danach griffen, und „die er gleichsam zum Spaß in Musik gesetzt hatte“[2]. Eigentümlich ist sein Verhältnis zu Petrarca. Petrarca ist bei

[1] Vgl. J. Wolf, l. c. I, 241.
[2] Vogel, Bibliothek I, 409.

Marenzio zwar in vielen und bedeutsamen Stücken vertreten: dennoch spricht aus der eigenwilligen und wählerischen Auslese, die der Musiker im Liederbuch des großen Lyrikers getroffen hat, mehr eine traditionelle Verehrung, als die lebendige Liebe, und der heiße Eifer, mit der andere Komponisten den Dichter umworben haben. Es war Gebrauch, daß junge Tonsetzer in ihrem Erstlingswerke Petrarca ihren Tribut zollten: Marenzio hat in dem seinigen ihn völlig ignoriert. Wohl hat er auch einige der Dichtungen komponiert, in denen sich die Eigenart Petrarcas am reinsten zeigt: die süße Schwermut, das Fluktuieren zwischen Freude und Schmerz, das Sinnlich-Übersinnliche. Was er aber auch bei Petrarca eigentlich sucht, ist das Pastorale, Tändelnde, Kontrastreiche, Pathetische. Von den vier Madrigalen des Dichters komponiert er drei; für das Tändelnde ist die Wahl von Sonetten wie

„O bella man che mi distringi il core"

mit dem Motiv vom geraubten Handschuh, für das Pathetische die des Kanzonen-Commiato

„I piango et ella il volto,"

von dem das Sonett

„Del cibo onde 'l Signor mio sempre abbonda"

nur eine weitere Ausführung desselben Motivs bedeutet, höchst bezeichnend. Zu der Sestina doppia „Mia benigna fortuna", in der der Dichter seiner hoffnungslosen Trauer wohl den stärksten Ausdruck gegeben hat, ist Marenzio in verschiedenen Zeiten seines Schaffens immer wieder zurückgekehrt: acht Stanzen aus ihr hat er komponiert. Es ist seine „Programm"-Dichtung; wo sie auftritt, läßt sich etwas Besonderes erwarten. Nicht ohne Absicht eröffnet er mit ihr sein Madrigalbuch von 1587/88[1], das in jeder Beziehung, auch nach der textlichen Seite, ein Ausnahmewerk ist. Im übrigen, um Marenzios Stellung zu Petrarca zu charakterisieren, genügt es nicht, zu sagen, was er von ihm komponiert hat: man müßte ins einzelnste schildern, wie er ihn auffaßt. „Der Dichter spricht" bei andern Komponisten; ihm leihen sie ihre Töne; Petrarca hätte sich

---

[1] Vogel, Nr. 25. Der Index des Werkes, und nach ihm Vogel, verschweigt ein Stück des Buches: den ersten Teil von Sannazars Sonett »Ecco che ūn' altra volta« (vor: »E se di vero Amor«).

in ihren Madrigalen wiedererkannt. Marenzio schaltet mit dem dichterischen Gut selbstherrlich für seine musikalischen Zwecke. Hätte Petrarca seine Werke in Marenzios Tönen gehört, er hätte ihn vielleicht abgelehnt, wie Goethe Schubert abgelehnt hat.

Neben Petrarca und Sacchetti hat Marenzio nur noch ein Dichtwerk komponiert, das nicht in seinem Jahrhundert geschaffen worden ist. Es ist die erste Stanza einer der berühmten Canzoni pietrose Dantes, mit deren herben Klängen er das letzte Buch seiner fünfstimmigen Madrigale eröffnet, dasselbe Buch, das er mit einem zierlich pointierten Madrigal Guarinis beschließt.

Wenn wir uns damit zu den Dichtern des 16. Jahrhunderts, die Marenzio Madrigaltexte geliefert haben, wenden, so fällt uns vor allem seine Vorliebe für den Dichter auf, der das ganze Jahrhundert hindurch die pastorale Tendenz der italienischen Tonkunst genährt hat: für Sannazar. Sannazars Canzoniere, nach seinem weltlichen und spiritualen Inhalt, und besonders die Arcadia hat Marenzio nach allen Seiten ausgeschöpft. Man vergleiche sein Verhältnis zu Sannazar etwa mit dem Lassos zu dem süditalienischen Dichter: der große Niederländer hat aus der Arcadia nur einen einzigen Text, der überdies für den pastoralen Grundton wenig bezeichnend ist, entlehnt. In Zahlen ausgedrückt ist das Verhältnis von Sannazar zu Petrarca bei Lasso 1 zu 96[1], bei Marenzio 44[2] zu 48, wobei man den geringen Umfang von Sannazars Canzoniere in Betracht zu ziehen hat. — Neben Sannazar sind es Ariost, Molza, della Casa, Parabosco, Alamanni, Veronica Gambara, Vincenzo Quirino, Annibale Caro, Tansillo, B. Gottifredi, G. Troiano, u. a., denen Marenzio unter der älteren Dichtergeneration des Jahrhunderts gelegentlich gehuldigt hat.

Viel stärker als von dem sentimentalen, platonisierenden Madrigal und Sonett der ersten Hälfte des Cinquecento wird Marenzio von dem epigrammatisch pointierten, tändelnden und pastoralen

[1] Ich zähle zwei Kompositionen mehr als Sandberger in den Sammelbänden der JMG. V, 427 angibt: eine weitere Komposition der Terzette des Sonetts »Amor che vedi«, ferner die Sestinenstanze »Ov'è condotto«. (Beide Sämtl. Werke, VIII.)

[2] Vogel führt unter 70. (S. 407) eine fünfstimmige Komposition des Textes von Sannazar »Vedi le valli e i campi« an. Dies Madrigal ist von Lod. Balbi, nicht von Marenzio, von dem nur die Oberstimme stammt.

seiner Zeitgenossen angezogen. Die Form des Sonetts tritt da stark zurück gegen kürzere und ungebundenere Formen, die Ottava, das Madrigal, Fragmente aus Pastoraldramen, Kanzonen zierlichen Baus. Marenzio hat auch das Madrigal älteren Schlags nicht verschmäht; das Neueste ist ihm aber doch stets das liebste[1]. Man sieht beim Durchgehen seiner Madrigalbücher der Reihe nach, mit welchem Eifer er die Produktion der zeitgenössischen großen und kleinen Dichter verfolgt, wie er sich der lyrischen Gedichte Tassos und Guarinis, lange vor ihrem Erscheinen im Druck, bemächtigt, welchen Eindruck das Pastoraldrama Guarinis, das heroische Epos Tassos auf ihn macht. In dieser fast leidenschaftlichen Besitzergreifung der neuesten literarischen Produktion wird er von wenigen, vielleicht nur von Philipp de Monte und Giaches de Wert übertroffen. Gleich in seinem Erstlingswerk ist sowohl Guarini wie Tasso mit Dichtungen vertreten: Tasso mit dem reizvollen Echo, Guarini mit der, in der Entwicklung der Kantate eine wichtige Rolle spielenden Pastoralszene

»Tirsi morir volea,«

der ersten Komposition des Stückes, das später zu dutzendmalen in Musik gesetzt worden ist.

Die pastoralen Motive spielen denn auch in seinem Werk eine Hauptrolle. Da ist das Motiv der gleichzeitigen Verliebtheit in zwei Schäferinnen („Cantava la più vaga pastorella"); die pastorale Liebessendung („Questa di verd' herbette"); „Nel più fiorito Aprile", „Cantate Ninfe leggiadrette e belle", „Strinse Amarilli il vago suo Fileno", „Mentre sul far del giorno", „Vieni Clori gentil" [Echostück], „Perche di pioggia il ciel non si distille", „Quando sorge l'Aurora", „Al vago del mio Sole", „Strider faceva le Zampogne a l'aura" usw. Alle diese Beispiele sind lediglich Marenzios drei ersten Werken entnommen. Die Ernte wird jedoch in den späteren nicht geringer; nur daß im Verlauf der zwei Jahrzehnte, die Marenzio zu schaffen vergönnt war, ein deutlicher und geschichtlich bedeutsamer Fortschritt vom Idyllischen zum Dramatischen, von der spielerischen Schilderung der pastoralen

[1] Von zeitgenössischen Dichtern, deren Werke ihm Texte geliefert haben, möchte ich neben Tasso und Guarini besonders Antonio Ongaro, Girolamo Casone, und Angelo Grillo namhaft machen.

Umwelt, von den niedlichen und harmlosen Motiven zu den pathetischen und affektreichen zu beobachten ist. Bezeichnend dafür ist die Auswahl von Szenen aus Guarinis Pastor fido und anderen Pastoraldramen, etwa im achten Buch der fünfstimmigen Madrigale. Eine Ausnahme macht das erwähnte Programmwerk von 1587/88, das bei den Liebhabern wenig Anklang, um so größeren aber bei den Musikern gefunden hat. Sonst aber wird man eine so entschiedene Hinneigung zum Pastoralen nicht leicht bei einem der Vorgänger Marenzios bemerken können, eine so bedeutende Rolle die arkadischen Motive in der Madrigalliteratur von allem Anfang auch gespielt haben.

Innerhalb dieser idyllischen Scheinwelt und schäferlichen Verkleidung nimmt sich Sacchettis Caccia, als ein Gruß aus einem dichterisch reiner empfindenden Zeitalter, fremd genug aus. In der Schäferwelt des ausgehenden Cinquecento ist die ganze Szenerie, die Haine, Blumen, Bächlein, Aurora und Sole Kulissenmache, die Liebe der Schäfer und Schäferinnen, so pathetisch sie oft sich gebärden mag, konventionelle Komödie und Maskerade. Für diese Pastoralpoesie gilt der schöne und milde Ausspruch C. F. Meyers: „Jedes Jahrhundert hat seine Fictionen und geliebten Unwahrheiten, über welche künftige Zeiten lächeln werden." — In der alten Caccia dagegen wandelt der Dichter selbst gedankenverloren durch einen Hain, wo er der lieblichsten Idylle gewahr wird: der blumenpflückenden jungen Frauen, die „suchend hier- und dorthin laufen; kurze Rufe fliegen von einer zur andern, bis ein plötzlicher Regen sie auseinandertreibt"[1], indes der Dichter und Zuschauer, wie aus seligem Traum erwachend, sich völlig durchnäßt wiederfindet.

Fremd, wie der Empfindungskreis, mutet unter den Madrigalen Marenzios die poetische Form der Caccia an. Es ist dies die äußere Seite des oben umschriebenen Literarismus: wie das ganze Jahrhundert im Madrigal im allgemeinen — Ausnahmen zugegeben — nur komponiert, was literarischen Stempel nach seinem Geschmack trägt, so respektiert auch Marenzio die poetische Form. Er läßt in einer Ballata Petrarcas die Ripresa weg, komponiert von einer Kanzonenstanze nur die Fronte [„Non vidi mai doppo notturna

[1] Gaspary II. 77.

pioggia" 1585, à 4]: sonst aber ist er, wie ein wunderbar feiner Deklamator, ein achtungsvoller Kenner der dichterischen Form. Capitolo, Kanzone und Sestina, Sonett, Ottava, Ballata, altes und neues Madrigal — damit sind die Formen seiner Dichtungen erschöpft. Die liebevolle Befassung der Dichter mit freieren Formen, z. B. dem Echo, hatte auch diese schon literarisch geadelt.

Wie nun ist Marenzio zu der Bekanntschaft mit der alten Caccia gelangt?

Man weiß, daß Sacchettis graziöse Dichtung im 16. Jahrhundert durch den Literaten Dionigi Atanagi, der allerdings ihren Verfasser nicht kannte, einen Neudruck erfuhr[1]. Was Atanagi im Index seiner Sammlung[2], der zugleich Kommentar der darin aufgenommenen Dichtungen ist, über die Caccia sagt, ist der Wiedergabe nicht unwert, als Beweis, wie unverständlich dem späteren Jahrhundert die Form der Caccia geworden war[3]:

„Ich erhielt dereinst diese artige Frottoletta von dem grundgelehrten M. Basilio Zanco, verehrten Angedenkens, der ein groß Gefallen an ihr fand; und obwohl in ihr keine bestimmte Regel sichtbar ist, weder im Bau der Verse, unter denen neben den gewöhnlichen [Elffilblern] sich viele von fünf, einige von vier und drei, und einer von neun Silben finden, bald mit, bald ohne Reim; — noch im Verhältnis der Stanzen untereinander, da die eine mehr, die andere weniger Verse aufzeigt, und zwar die eine mit jener Art, die andere mit einer anderen Art von Versen; so habe ich sie dennoch, sowohl wegen der Schätzung, in der sie bei M. Basilio stand, als wegen ihrer sonst nicht vorkommenden Art und Gestalt nach meiner schwachen Meinung für wert erachtet, nicht untergehen zu sollen, sondern lebendig erhalten zu werden, sowohl wegen des vergnüglichen Geistes-

---

[1] Vgl. unter anderem Carducci, Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del Secolo XIV, Florenz 1862, S. 565.

[2] De le rime di diversi nobili poeti Toscani . . Libro II[do], Venedig 1565, fo. 171[a].

[3] „Hebbe già l' Atanagio questa gentil Frottoletta da l' honorata memoria del dottissimo M. Basilio Zanco, al quale molto piaceva: & come che ella non habbia certa regola o ne la maniera de versi, de' quali oltre a gli ordinarij ve ne sono molti di cinque sillabe, et alcuni di quattro, et di tre, et uno di nove, qual con rima, & qual senza; o ne la proportion de le Stanze tra loro, essendone alcuna di più versi, alcuna di meno, & questa d'una maniera di versi, & quella d'un' altra; nondimeno & per la stima, che ne faceva M. Basilio, & per la qualità, & forma d' essa non più veduta, io l' ho col mio debole parere giudicata degna di non dover perire, ma d' essere conservata viva, così per un piacevolissimo scherzo d'ingegno de l' autore, chi che egli si fosse, come per una picciola reliquia de la purità naturale de l'antica lingua Toscana, la quale in essa risplende."

spiels des Verfassers, wer er auch gewesen sein mag, wie als einen kleinen Überrest der angeborenen Reinheit der alten toskanischen Sprache, die in ihr wiederschimmert."

Zweifellos hat Marenzio das Stück bei Atanagi kennen gelernt. Es folgt dem Text mit peinlicher Treue, er teilt sein Madrigal in drei Teile, genau, wo Atanagi seine Absätze anbringt. Überdies hat er aus Atanagis Sammlung noch eine große Reihe anderer Stücke komponiert. Annibale Caros Sonett —

»Ben ho del caro oggetto i sensi privi«

das er 1594 im 6ten Buch der fünfstimmigen Madrigale komponierte, konnte er zwar auch anderweitig finden; schwerlich jedoch die drei Sonette Girolamo Troianos

»Senza il mio vago sol qual fia il mio stato«
»Ecco che il ciel à noi chiaro e sereno«
»Spiri dolce Favonio Arabi odori«

die Sestinenstanze Benedetto Guidis —

»Gratie renda al signor meco la terra«

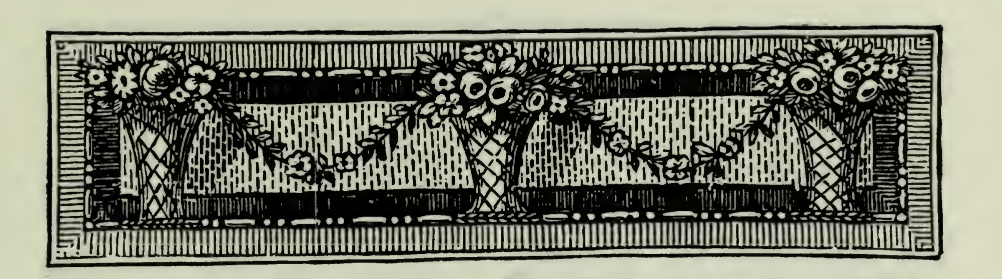
ein Madrigal Valerio Marcellinis —

»Sapete amanti perche ignudo sia«

eine bezeichnenderweise der Kanzonette sehr nahestehende Kanzon Cesare Pavesis

»Filli tu sei più bella« [bei Atanagi: »Cintia tu sei più bella].

Ich glaube, die Frage nach der Herkunft unserer Caccia ist damit mit Sicherheit beantwortet. Marenzios Werk gehört in die Reihe der Cacce von Jannequin, Nasco, Striggio, Vecchi und anderen; von Striggios Cacce ist es vielleicht unmittelbar angeregt, obschon es feineren musikalischen Schlages ist. Wie reizvoll und ungewöhnlich aber ist der Vorgang, daß Marenzio, als er der wiederaufblühenden oder neuentstandenen (dies will ich hier nicht entscheiden) Gattung seinen Tribut zollte, einen Text mit neuem blühenden musikalischen Leben erfüllt hat, an dem sich schon zwei Jahrhunderte vor ihm, ohne sein Wissen, die Tonkunst mit ihren schwachen Kräften versucht hatte!



Mozarts Lieder.

Von

Max Friedlaender, Berlin.

Zu Mozarts Lebzeiten sind meines Wissens nur fünf seiner Lieder gedruckt worden, und zwar 1786 im Wienerischen Musenalmanach: „Lied der Freiheit", ferner 1789 unter dem Titel: Zwey Deutsche Arien zum Singen beym Clavier, I. Theil: „Abendempfindung" und „An Chloe", und etwa gleichzeitig unter demselben Titel, II. Theil: „Das Veilchen" und „Trennungslied". — Nach des Meisters Tode wurde unter seinem Namen zunächst eine sehr große Reihe untergeschobener Lieder veröffentlicht — eine Bestätigung der von allen Historikern gemachten Erfahrung, daß die Namen dahingeschiedener berühmter Künstler mit langen Fangarmen allerhand fremdes, anonymes Gut an sich ziehen. Verzeichnet doch Köchels bekannter Katalog nicht weniger als 63 Kompositionen, die unrichtigerweise mit Mozarts Namen in Verbindung gebracht sind, darunter 38 Lieder! Und Köchels Verzeichnis ist nicht etwa vollständig. Von der bei Rellstab in Berlin erschienenen, mit längerer anspruchsvoller Vorrede ausgestatteten Sammlung: „Sämtliche Lieder und Gesänge beym Fortepiano vom Capellmeister W. A. Mozart" stellen mehr als zwei Dritteile, nämlich 26 Nummern Fälschungen dar, und nur der kleine Rest von sieben[1] Gesängen ist

[1] Nicht fünf, wie in der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung" I, 1789, S. 744 und danach bei Köchel gezählt wurden. Erheiternd ist es zu lesen, wie Rellstab die groben Fehler in den von ihm herausgegebenen gefälschten Gesängen zwar erkennt, aber zu entschuldigen sucht. In der Vorrede schreibt er nämlich: „Mozarts Genie war zu groß, um sich auf alle die kleinen Erfordernisse, die ein Lied, von ungeübten Kehlen gesungen, heischt, einzulassen. Deklamation,

echt. Nur Mozartsche Musik dagegen bietet die seinerzeit sehr bekannte, durch Breitkopf & Härtel veranstaltete Ausgabe: „Œuvres complettes de W. A. Mozart“ mit dem Untertitel: 30 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte (Cahier V)[1]. Aber auch diese Publikation ist weder vollständig, noch zuverlässig; vielmehr erscheint eine ganze Reihe der Lieder überarbeitet und durch Zutaten gefälscht. Viel schlimmer noch stand es um einen bei Tobias Haslinger in Wien verlegten, durch mehrere Falsifikate erweiterten Nachdruck dieser Ausgabe unter dem Titel: „Gesänge und Lieder von W. A. Mozart“ und um die von dem sogenannten „Mozart-Verleger“ André in Offenbach herausgegebenen „X Lieder mit Begleitung des Pianoforte von W. A. M.“ Glücklicherweise erfolgte aber im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine erfreuliche Reinigung durch die von Gustav Nottebohm hergestellte Redaktion der Lieder in der kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel), die zum ersten Mal das gesamte Material bringt, mit Ausnahme der ursprünglich mit Orchesterbegleitung erschienenen Lieder „Männer suchen stets zu naschen“ und „Ich möchte wohl der Kaiser sein“. Wie verdienstvoll nun auch diese Veröffentlichung des eminenten Musikphilologen ist, die den bestredigierten Teil jener Gesamtedition darstellt, so ist dem Späherauge Nottebohms doch noch eine Reihe starker Irrtümer entgangen, und es wird deshalb bei einer neuen Ausgabe[2] durchaus notwendig sein, in allen Fällen zu den Quellen zurückzugehen. Diese Aufgabe ist seit dem Hinscheiden Nottebohms etwas schwieriger geworden, weil manche Autographen

Melodie den Worten durch alle Strophen wie ein Kleid anpassend, darüber sah er weg. In manchen Liedern muß man jeden Vers anders unterlegen, wie in der vollständigen Sammlung, z. B. bei dem Liede: ‚Kühlt, o schmeichelnde Lüfte‘ geschehen ist. Das Lied: ‚Wer wollte sich mit Grillen plagen‘, ist ein feierlicher Chor, die Grillen mehr zu erwecken als zu vertreiben, und in dem anderen Chor ‚Blickt auf, wie hehr das lichte Blau‘, kommen die Baßsänger in jeder Strophe um die sechste Zeile. Dergleichen Fehler findet man nun mehr, welche aber Mozarts unsterbliches Talent durch reizende Melodie, wohlgewählte Klavierbegleitung und hervorstechende Modulation reichlich ersetzt.“

[1] Erschienen ist diese Ausgabe im Jahre 1800 oder kurz vorher, wie aus der Anzeige in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ III, 1800, S. 25 hervorgeht.

[2] Eine solche wird in der nächsten Zeit im Verlage von C. F. Peters in Leipzig erscheinen.

inzwischen ihren Besitzer gewechselt haben und zum Teil nicht mehr auffindbar sind.

Will man sich über Mozart als Liederkomponisten ein Urteil bilden, so muß man allerdings neben den Liedern im eigentlichen Sinne auch die liedartigen Arien in Betracht ziehen, die in Mozarts Singspiele und Opern eingestreut sind, und zwar von dem Jugendwerke „Bastien und Bastienne" an bis zur „Zauberflöte". Welche Vorbilder für Melodien von berückender Schönheit und Wärme fand Schubert für seine Lieder in Mozarts „voi che sapete" (Ihr, die ihr die Triebe des Herzens kennt) und „vedrai carino" (Wenn du fein fromm bist)! Manche von den Operneinlagen haben größere Volkstümlichkeit erlangt, als irgend einer der sonstigen Gesänge Mozarts, etwa mit Ausnahme des „Veilchens" und „Komm lieber Mai"; es sei erinnert an „Wer ein Liebchen hat gefunden" aus der „Entführung", die erwähnten Kanzonen Cherubins und Zerlinens, die Kavatine Figaros, das Ständchen und das sogenannte „Champagnerlied" Don Juans, Leporellos „Keine Ruh bei Tag und Nacht" und die Lieder Papagenos — diese nicht nur in der ursprünglichen Form, sondern auch mit anderem Text verbunden, wie z. B. dem Höltyschen „Üb' immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühles Grab". Und auch Sarastros liedartige Arien sind unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung Lieblingsstücke der Freimaurer und durch sie als wahre Volksgesänge weiter verbreitet worden.

Unter den eigentlichen Liedern des Meisters steht das „Veilchen" in erster Reihe. Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß Mozart, der zwar in sozialer Beziehung auf der Höhe der Bildung seiner Zeit stand, nicht aber in literarischer, Goethes Gedicht in einer im Jahre 1778 in Wien erschienenen „Sammlung deutscher Lieder für das Clavier von Herrn Joseph Anton Steffan, k. k. Hofclaviermeister, I. Abtheilung" gefunden hatte, in der als Dichter allerdings nicht Goethe, sondern Gleim genannt war. Daß die herrlichen Verse, welche die anderen Liedertexte Mozarts weit überragen, Mozart auch seine schönste Liedweise erfinden ließen, spricht so recht für die Tiefe und Wahrheit seines Empfindens. Mozarts „Veilchen" ist unter den deutschen klassischen Liedern das früheste; die ganze spätere Herrlichkeit und der Glanz, den Beethoven und Schubert dem Liede brachten, kündet sich bereits an. Der geborene Dramatiker

verleugnet sich auch hier nicht; aus dem Liede ist eine vollständige Szene geworden, und es hat für spätere Liedkomponisten vorbildlich gewirkt, daß Mozart hier arienhafte Elemente in das Lied gebracht hat: das lange, schöne Vorspiel, das malende Ritornell in der Mitte und das Rezitativ im letzten Teil. In solchen dramatischen Liedern folgte auf Mozart zunächst Carl Maria von Weber („Unbefangenheit", „Reigen", „Die vier Temperamente beim Verluste der Geliebten" usw.), dann Franz Liszt und viele andere.

Es wird nie genug bedauert werden können, daß Mozart außer dem „Veilchen" keinen einzigen klassischen deutschen Text in Musik gesetzt hat. Die kleinen Gedichte von Canitz, Günther, Uz, Weiße, Hermes, Miller, die er zum Teil in der ersten Jugend komponiert hat, haben ihn nicht tiefer anregen können. In einigen der später entstandenen Lieder zeigt er dagegen wieder etwas von seiner Größe, auch in diesen kleinsten Formen vermag er meisterhaft zu charakterisieren und das Gemütsleben zu schildern, und auch der dramatische Genius tritt hier und da hervor. In bezug auf Vollendung der Form stellen sich Mozarts Lieder neben die Haydnschen, überragen diese aber bei weitem in dem Ebenmaß zwischen dem vokalen und instrumentalen Teile. Während Haydn dieses Ebenmaß erst in der „Schöpfung" erreicht hat, in seinen Liedern aber meist Klavierstücke mit nebenhergehender Singstimme bringt, bietet Mozart wirkliche Vokalwerke. Allgemeiner bekannt sind von ihnen noch die „Abendempfindung", ein wahres Muster deutscher Liedstimmung, ferner (trotz des fremden Gewandes echt deutsch empfunden) „Dans un bois solitaire", dann „An Chloe" mit dem schönen, Glucks Geist atmenden Schlusse, das liebenswürdige, zum Volkslied gewordene Kinderstück „Komm, lieber Mai" und „Die kleine Spinnerin". Mit Unrecht vernachlässigt werden von den Sängern die fein charakterisierte Hagedornsche „Alte", ferner „Die Engel Gottes weinen", „Komm, liebe Zither", „Der Zauberer", „Warnung" (zierlichstes Rokoko) und namentlich das ergreifende, dramatisch gefärbte Lied mit dem leider allzu langen Titel „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte"[1].

---

[1] Die Quelle für den Text dieses Liedes ist der „Wienerische Musenalmanach" für 1786, herausgegeben von Blumauer und Ratschky; hier fand ich

Nicht verschwiegen sei indessen, daß von den übrigen Liedern die Mehrzahl sich nur durch Anmut auszeichnet, und daß gar vieles recht unbedeutend ist, so u. a. die Gelegenheitskompositionen für die Loge, das Freiheitslied Blumauers, die drei Hermesschen und besonders die sieben Gesänge aus dem 13. bis 16. Lebensjahre; nicht einmal die vielgerühmte „großmütige Gelassenheit" ist, selbst wenn man sie vom rein historischen Standpunkte aus betrachtet, wirklich wertvoll, noch läßt sie die Physiognomie des Meisters erkennen.

Auch in dem oben erwähnten, Joseph II. verherrlichenden Kriegsliede: „Ich möchte wohl der Kaiser sein", das Mozart im Jahre 1788 zu Beginn des Kampfes der Österreicher gegen die Türken komponierte, hat er sich nicht höher hinaufgeschwungen. Es ist recht merkwürdig, daß auch andere klassische Meister gerade bei patriotischen Gesängen hinter ihren Aufgaben zurückblieben, so z. B. Gluck bei seiner gegen die Engländer gerichteten Ode „Wir und sie", Beethoven bei dem „Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Freiwilligen" und dem „Kriegslied der Österreicher", die ebenso wie die Wellington-Symphonie (1813) zu seinen allerschwächsten Kompositionen gehören, Schubert bei dem nach der Schlacht bei Leipzig entstandenen Liede „Auf den Sieg der Deutschen". Ungleich geringere Komponisten wie Nägeli, Konradin Kreutzer und die Klassiker des deutschen Kommersbuches: Groos, Hanisch, Methfessel usw. haben den musikalischen Ausdruck für patriotische Begeisterung viel besser gefunden. In die höchste Kunstsphäre aber wurde die Gattung der Vaterlandsgesänge durch Joseph Haydns Volkshymne und Carl Maria von Webers Chöre zu „Leyer und Schwert" gehoben.

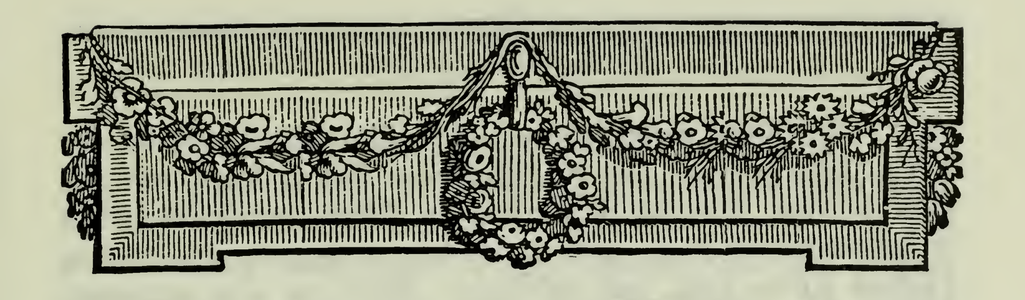
Wollte man nach Vorbildern für Mozarts Lieder Umschau halten, so würde man sie in den airs der opéras comiques Grétrys, Monsignys usw., den Ariosos und Cavatinen der Italiener und besonders Glucks (Rencontre imprévue, Orpheus, Iphigenie in Tauris) finden, und es würde sich weiter ergeben, daß er auch die Form der italienischen Solokantate — z. B. in der „Abendempfindung" — benutzt und die von den frühesten Wiener Liederkomponisten Joseph Anton Steffan (s. o.), Karl Friberth, Leopold

auch den bisher unbekannten Namen der Autorin: Gabriele von Baumberg, von der auch Schubert fünf Gedichte in Musik gesetzt hat.

Hoffmann und dem Meister Joseph Haydn angeschlagene spezifisch österreichische Weise in erhöhtem Tone weitergetragen hat. Das Beste aber brachte Mozarts eigener Genius hinzu.

Zusammenfassend wird man aussprechen dürfen, daß es ähnlich wie bei den Klaviersonaten auch bei den eigentlichen Liedern nur ein kleiner Teil ist, der uns den ganzen Mozart zeigt, und daß auch ein eingehendes und pietätvolles Studium der ganzen Sammlung nur hier und da die Höhe ahnen läßt, auf der sich der Meister in seinen Opern, den Symphonien und der Kammermusik bewegt.[1]

[1] Zu einem entgegengesetzten Ergebnis ist Friedrich Chrysander gekommen, der am Schluß seiner Aufsätze über Mozarts Lieder („Allgemeine musikalische Zeitung", XII. Jahrgang 1877, Nr. 17, 33, 54, 145, 161) sein Urteil in folgender Weise resümiert: in ihnen „treffen die drei Seiten, von welchen man ein Tonwerk betrachten kann, gleichwertig zusammen; ihre kunsthistorische, ihre psychologisch-biographische und ihre rein musikalische Bedeutung halten einander völlig die Waage. Hierdurch werden sie immer einzig in ihrer Art dastehen." Ich habe mich lange geprüft, ehe ich mich mit einem Manne von Chrysanders Range in Widerspruch zu setzen unternahm (bei diesen Artikeln nicht nur im ganzen, sondern auch sehr oft im einzelnen), und möchte daher nicht versäumen, die Leser ausdrücklich auf jene Abhandlung aufmerksam zu machen. Sie beginnt mit den Worten: „Mozart war der Zeitgenosse unseres größten lyrischen Dichters, an frischen Stoffen für liedartige Gesänge kann es ihm also nicht gefehlt haben. Dieser Vorzug war aber in Wirklichkeit nicht ganz so groß, wie man glauben möchte. Gedichte müssen erst in Fleisch und Blut der Lebenden eingedrungen sein, bis der Musiker dahin gelangt, für sie die rechten Töne zu finden, und hierüber vergehen meistens Jahrzehnte." — Dem wäre doch entgegenzuhalten, daß schon Gellerts geistliche Lieder unmittelbar nach ihrem Erscheinen von den bedeutendsten Musikern der Zeit komponiert wurden, daß dasselbe bei Klopstocks Oden und den Liedern des Göttinger Hains der Fall war, daß der junge Beethoven in Bonn bereits Goethesche Singspieltexte benutzte, und daß Theodor Körners zu Beginn der Freiheitskriege gedichtete Liederreihe „Leyer und Schwert" noch in demselben und dem darauffolgenden Jahre von Schubert und Weber in Musik gesetzt wurde. Als Heines „Buch der Lieder" im Jahre 1827 im Druck erschien, eilte Schubert, sich sechs der schönsten Gesänge daraus zu eigen zu machen, wie er vorher die eben erst veröffentlichten Gedichte Wilhelm Müllers, Uhlands, Platens, Rückerts und die Improvisationen seiner Wiener Freunde komponiert hatte. Auch die Unterlagen von Loewes volkstümlichsten Balladen Heinrich der Vogler (Vogl), Prinz Eugen (Freiligrath), Douglas und Tom der Reimer (Fontane) rühren von zeitgenössischen Dichtern her. Und braucht erst daran erinnert zu werden, daß Schumanns schönste Liedertexte (von Eichendorff, Heine, Chamisso, Kerner, Mörike, Geibel, Reinick) nicht Jahrzehnte, sondern teilweise nur wenige Wochen und Monate vor der Komposition publiziert waren, wie ja auch Weber, Mendelssohn, Cornelius, Robert Franz, Brahms, Jensen, Richard Strauß mit Vorliebe Dichtungen ihrer unmittelbaren Zeitgenossen in Musik gesetzt haben.



Das Cembalo im Orchester der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Von

Hugo Goldschmidt, Nizza.

Robert Haas[1] hat über die Verwendung des Cembalo im Orchester die Äußerungen der hervorragendsten deutschen zeitgenössischen Autoren zusammengestellt. Seiner Ansicht, daß dieses Instrument über die Aufgabe des rhythmischen Zusammenhaltens und der Füllung der Harmonie hinaus wesentlich seine Bedeutung in der „klangfarbigen Gesamtwirkung" besaß und somit vom Pianoforte, als „zur Klangmischung mit dem Orchesterapparat lange nicht in gleichem Maße geeignet, nicht ersetzt werden konnte", halte ich für einer Korrektur bedürftig. Ich kann nämlich auf Grund einer ihm unbekannten Quelle nachweisen, daß das Cembalo selbst bereits in den siebziger und achtziger Jahren nicht mehr koloristische Funktion besaß, sondern nur noch zu jenen andern genannten Zwecken im Orchester beibehalten ward.

Schon das Studium der Opern- und Oratorienpartituren der großen Italiener, auch Glucks, legen den Schluß auf eine Beschränkung des Cembalo-Anteils nahe. In Jommellis, Majos, Traëttas großen Opern, vorzüglich den für das Ausland, also Deutschland oder Rußland geschriebenen, sind ganze Strecken so reich instrumentiert und harmonisch fertig hergestellt, daß eine Ergänzung oder gar kolorierende Betätigung eines Akkordinstrumentes ausgeschlossen scheint. Und das gilt noch in höherem Grade von Glucks Opern

[1] Vortrag, gehalten zur Haydn-Zentenarfeier 1909, vgl. den Bericht S. 159 ff.

nach 1762. Dann wieder folgen Stellen, die seines Eingreifens unbedingt bedürfen, um nur die Akkordfolge klar zu legen, und das selbst zu einer Zeit und in Werken, die Bläser, vorzüglich Hörner in konzertierender Form, und Klarinetten verwenden, wie etwa in Traëttas Lucio Vero und Antigona. Aber von einer wesentlich-färbenden, den Klangcharakter bestimmenden Mitarbeit des Cembalo kann kaum noch irgendwie die Rede sein. Noch der jüngere Hasse, Perez, Pergolese haben wohl auf seinen sanft rauschenden Klang gerechnet, die neuere Schule, Jommelli, Holzbauer, Traëtta, Piccini, Sarti, Majo, auch der ältere Hasse, wo er sich, wie in Piramo e Tisbe, diesen anzuschließen bestrebt, mit einem Wort, die Reformatoren der Opern mußten auf das Instrument dort verzichten, wo es ihnen als Klangkörper keine erhöhte dramatische Wirkung, keine Steigerung des Ausdrucksvermögens bedeutete.

Ganz unzweifelhaft bestätigt wird diese aus dem Studium der praktischen Musik zu gewinnende Anschauung aus den Ausführungen eines bisher unbeachteten Buches: Principi di Musica di Salvatore Bertezen, Rom 1780[1]. Von einer das Orchesterkolorit bestimmenden oder modifizierenden Fähigkeit des Cembalo, von einer Bestrebung des Cembalisten nach dieser Richtung wird gar nicht gesprochen. Vielmehr wird seine Aufgabe dahin präzisiert, daß er einmal den Sänger zu stützen, den mittelmäßigen zu führen, dann aber harmonisch zu ergänzen, und vor allem rhythmisch das Ganze zusammenzuhalten habe. Doch es verlohnt sich, den Ausführungen im einzelnen nachzugehen (Kap. XIV und XV insb. S. 296—99 und S. 312ff.).

Das Cembalo diene zweierlei Aufgaben. Einmal sei es Begleitungsinstrument, dann Soloinstrument (sonare di accompagnamento, di partimento, und di movimento, d'Intavolatura, auch di mano). In jener Eigenschaft habe der Spieler die Aufgabe, die Akkorde anzuschlagen, die auf die rhythmischen Einschnitte fielen, vor allem auf die betonten schweren Taktteile, und dann den Wechsel der Tonart scharf anzugeben, wobei offenbar in erster Linie an das Rezitativ gedacht ist. Des Begleiters vornehmste Aufgabe sei, dem beizustehen, den zu stützen, den er begleite, be-

[1] Exemplare in den Kgl. Bibliotheken zu Berlin und Dresden. Das Werk enthält des Wichtigen vieles, so über Gesangspädagogik, Verzierungslehre, Instrumentenkunde usw.

sonders den Sänger, und nach drei Seiten hin zu lösen: erstens muß die Intonation des Sängers gesichert werden, eben durch das Anschlagen der Akkorde auf die betonten Taktteile, dann soll der rhythmische Gang (dutto metrico) gesichert, und ihm drittens jede Modulation (ogni novo Tono) gewiesen werden. In diesen drei Dingen beruhe der Sinn der Cembalobegleitung (spirito dell' accompagnamento). Eine allgemein gültige Theorie freilich lasse sich für den Beruf des Cembalierens nicht geben, denn einmal hänge die Gestaltung des Begleitungspartes ab von der künstlerischen Qualität des Sängers — denn ein mittelmäßiger müsse anders geführt werden, wie ein Meister, und was bei jenem notwendig, sei hier ein affronto — dann aber habe ja auch nicht jeder Komponist von der Cembalodurchführung die gleiche Vorstellung. Nach einer ausführlichen Darstellung der theoretischen Vorkenntnisse, deren der Cembalist bedürfe, der Kunst, Partitur zu lesen und nach unbezifferten und bezifferten Bässen zu spielen, kommt dann der Verfasser auf die Gestaltung des Cembalopartes im Rahmen des Orchesters des näheren zu sprechen. Die größere oder kleinere Anzahl der anzuschlagenden Töne, also ob er vollgriffig und mit Verdoppelungen spiele, das hänge ab von der Stärke des Tones, die er erzielen wolle, und sei in forte-Stellen anders, als im piano, auch das Wiederanschlagen eines und desselben Tones oder Akkordes bestimme sich nach diesen Rücksichten. Im forte werde also ein Akkord öfters wieder angeschlagen werden, während er im piano länger fortklinge. Viel hänge auch dynamisch von der Lage des Akkordes ab, also in welchen Oktaven, ob er hoch oder tief angegeben werde. Die linke Hand habe stets die Baßnote anzuschlagen, immer dort auf den Tasten, wo sie vorgeschrieben; auch sie könne und müsse zuweilen, um ein forte oder ein crescendo zu erzeugen, den Ton wiederanschlagen, also wohl einen Ton der Niederschrift in mehrere, wiederholte diminuieren. Der rechten Hand entfielen die Akkorde, natürlich könnten nie oder selten die Töne in der Lage gegeben werden, wie sie die Partitur — für die anderen Instrumente — notiere. Vielmehr seien sie so zu legen, daß die Hand sie bequem greifen könne. Das bedinge einen Minimalumfang von zehn bis zwölf Tasten für die Rechte, also z. B. von c^1 bis g^2, und habe den Vorteil, daß die Akkorde, nahe zusammenliegend, stets einen

gemeinsamen Ton hätten, der eine regelrechte Verbindung unter Vermeidung von Quinten- oder Oktavenfolgen erleichtere. Ich übergehe nun seine guten Ratschläge, die, wie der der Gegenbewegung, in die Harmonielehre gehören — jedenfalls ist es wichtig, zu hören, daß auf einen sauberen Satz großes Gewicht gelegt wurde — ebenso wie die das Solospiel betreffenden Anmerkungen (in Kap. XV), nach deren Abschluß er noch einmal auf die Kunst des accompagnamento zurückkommt (S. 312). In ihr findet er die lohnendste und edelste Bestimmung des Cembalospiels; denn in ihr vereinige sich die Fähigkeit gesanglich zu spielen, den Gesang selbst zur höchsten Geltung zu bringen, mit der Gelegenheit auch die virtuose Fertigkeit zu zeigen. Einordnung in den Geist des Stückes, Unterordnung unter den Vortragenden wechseln mit der Entfaltung klavieristischer und virtuoser Technik so ab, daß sich beide Seiten dieser Ausübung zu einem Ganzen einigten. Das Feld des virtuosen Spiels sei aber ausschließlich in den Ritornellen; solange der Gesang währe, habe das Cembalo nur ihn zu stützen und zur Geltung zu bringen, und zwar so, daß die linke Hand die Baßnote gebe, die schweren Taktteile kräftig betonend (vibrando le incidenze ritmiche e specialmente la prima di ogni battuta[1]), das alles natürlich mit einer gewissen Diskretion, je nach dem Gehalt des Stückes, dem Ausdruck und angepaßt der Dynamik der jeweiligen Stelle. Die Rechte habe gleichfalls in erster Linie den rhythmischen Gang durch das Anschlagen der Akkorde zu sichern. Im Ritornell könne und solle der Klavierpart denjenigen der ersten Violine, und wo es angängig, auch den der zweiten einbeziehen. Wo sich der Gesangsstimme eine obligate Instrumentalstimme beigeselle, da könne das Cembalo auch diese mit anführen, aber colla maggior dolcezza per non disturbare il Cantante. Nach Beendigung der Ritornelle habe der Spieler dem Sänger mit Akkorden zu folgen, nach den oben angeführten Regeln. Die Anzahl der Akkordtöne, die Lage der Akkorde, ob sie weit oder eng zu legen seien, so daß die Dissonanz mehr hervortrete oder gemildert werde, alles das sei bestimmt durch

[1] Diese Worte erklären die häufig wiederkehrende Vorschrift italienischer Partituren über dem Continuo: Vibrando, namentlich bei Tönen längerer Dauer, die dann im Cembalo auf den betonten Taktteilen wieder anzuschlagen sind.

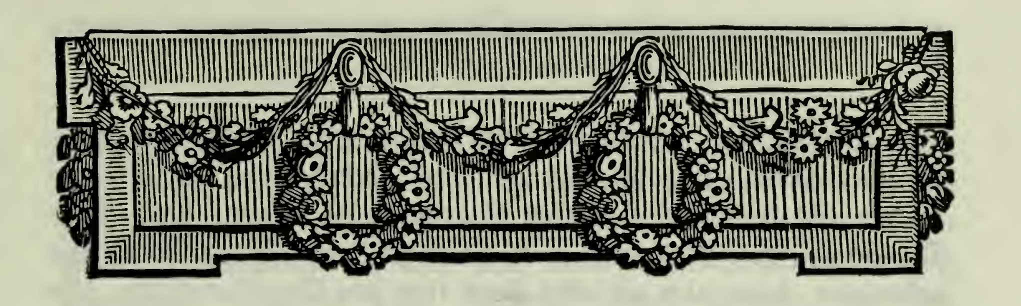
das „chiaro oscuro" des Ganzen, d. h. die Dynamik und den Ausdruck des portamento, worunter alle Bewegungen, Verzierungen, alle gesanglichen Effekte in rhythmischer und dynamischer Hinsicht verstanden werden (s. S. 227 Kap. XII).

Das freie Verzieren, das Zusetzen von Manieren und Gängen sei dem Spieler ausschließlich im Ritornell gestattet; wo er begleite, dürfe er den aufgenommenen Violinpart oder den eines anderen Instruments nicht verändern. Doch im Ritornell sei auch die Gelegenheit, ein schönes Staccato (Granitura) und Legato zu zeigen. Immer aber habe die freie Ausschmückung das Ziel, die Schönheit zu heben und den Ausdruck zu verstärken, niemals dürfe sie verunstalten (deformarla), verwirren, oder gar Neues komponieren (nuovamente comporla).

Diese letzten Ausführungen unseres Autors bedürfen einer Interpretation. Sie sind offenbar nicht ohne Widersprüche. Während zuerst als Grundgesetz aufgestellt wird, daß das Akkompagnement sich während des Gesanges auf eine akkordische Begleitung zu beschränken habe, heißt es später: der einbezogene Part eines Instrumentes solle in diesem Fall unverziert vorgetragen werden. Darin liegt offenbar ein Widerspruch. Denn es ist doch hier auch für die Gesangsbegleitung, also über das Ritornell hinaus, die Anführung einer oder der anderen in der Partitur notierten Stimmen gestattet, allerdings unverziert. Die Sache liegt nun offenbar so: die akkordische Begleitung, die rhythmisch stützende und harmonisch füllende, ist die Regel, jene, andere Stimmen anführende und in den akkordischen Verlauf mit einbeziehende, die Ausnahme. Wo von ihr Gebrauch zu machen, also von den schlichten, akkordischen Folgen abzugehen sei, das ist Sache des Wissens und des Geschmackes. Diese Auslegung wird durch die Schlußworte der Abhandlung bestätigt, in der es heißt: die aria teatrale ist also eine Gelegenheit die Geschicklichkeit eurer Hände im Staccato und Legato, eure Fähigkeit des rifiorimento, der Verzierungskunst, in den Ritornellen glänzen zu lassen, und euere Kenntnisse zu bewähren in der Führung und Ausübung der akkordischen Begleitung, prendendo e lasciando le parti obligate e non obligate, also unter Aufnahme oder Weglassung einer obligaten oder anderen Instrumentalstimme der Partitur.

Die hier festgelegten Grundsätze des Akkompagnierens sind für die Aussetzung der Vokalwerke der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von größter Bedeutung. Geben doch sie erst einen festen Anhalt, wie sie zu gestalten ist. Jedenfalls ist auf eine koloristische Wirkung zu verzichten und die Hauptbestimmung des Cembalosatzes in der rhythmischen Sicherung des Fortganges und der harmonischen Ergänzung zu suchen.





Ein Beitrag zu dem Thema: Monteverdi als Charakteristiker in seinen Madrigalen.

Von

Alfred Heuß, Leipzig.

Es ist ganz besonders das Verdienst Hugo Leichtentritts, dann auch des Italieners C. Gaetano[1], mit allem Nachdruck auf Monteverdis Madrigale hingewiesen und ihren einzigen Kunstwert betont zu haben. Leichtentritt hat in zweierlei Weise für sie gewirkt, einmal durch einen größeren, orientierenden Artikel über „Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist"[2] und dann ganz besonders durch die Herausgabe von „12 fünfstimmigen Madrigalen" (C. F. Peters), die, sehr gut gewählt, aus fünf verschiedenen Sammlungen (1587—1605) stammen, mithin einigermaßen einen Begriff von Monteverdis Entwicklung auf diesem Gebiet geben können. Indessen spielt dieses Moment bei Schöpfungen, die man schlechterdings als vollendet ansehen muß, für Untersuchungen, wie sie hier vorgenommen werden, keine wesentliche Rolle. Leichtentritts Urteil über Monteverdis Madrigale:

> Diese Madrigale sind das Vollendetste, was Monteverdi überhaupt geschaffen hat. Sie bedeuten aber auch einen Gipfelpunkt der Gattung „Madrigal" und gehören zum Allerschönsten, was die Weltliteratur in der Gesangsmusik überhaupt besitzt.

unterschreibe ich mit einigen Einschränkungen voll und ganz, sofern ich von Monteverdi das Hauptgewicht nicht auf die absolute Schön-

[1] Die Entwicklung der Monteverdischen Kammermusik. III. Kongreß der IMG. Bericht. S. 153.

[2] Sammelbände der IMG. X. S. 255.

heit, sondern auf das Charakteristische gelegt finde, und zwar in einer Weise, für die mir auf dem Gebiete der unbegleiteten Vokalmusik keine entsprechenden Gegenbeispiele bekannt sind. Auch Monteverdi hat Madrigale von geradezu berauschender Schönheit geschrieben, höher aber als alles stand ihm das Charakteristische, also ein Prinzip, das gerade für den Dramatiker in Frage kommt.

In welcher Weise das Charakteristische in Monteverdis Madrigalen zur Darstellung gelangt, soll hier an einigen Beispielen gezeigt werden, die mit Absicht der genannten Sammlung entnommen sind, weil dadurch jedem die kritische und produktive Kontrolle der gegebenen Untersuchungen in vollem Maße ermöglicht wird. Es handelt sich hier auch vor allem um die Frage, was Monteverdi mit seinen Madrigalen wollte, also um die Erkenntnis seiner künstlerischen Absichten. Dieser Weg kann allein zu ihrem künstlerischen Verständnis führen, und es war mir nicht so sonderbar, daß ich manche, mit älterer Musik gut vertraute Musiker diese Madrigale wieder aus der Hand legen sah, ohne daß es ihnen gelungen wäre, zu diesen Schöpfungen in innere Beziehungen zu treten. Auch Leichtentritt hat seine Aufgabe in erster Linie darin gesehen, auf in dieser oder jener Art frappante Stellen aufmerksam zu machen, eine Methode, die zwar einem den Mund wäßrig machen kann, auch ein ganzes Stück kennen zu lernen, zu seinem Verständnis aber nicht so sehr viel beiträgt. Denn der Wert eines bedeutenden Monteverdischen Madrigals beruht durchaus auf dem Stück als einem Ganzen, und besonders auffallende Stellen erklären sich oft erst im Hinblick hierauf.

Es ist nicht zufällig, daß die Zeit der höchsten Ausbildung des Madrigals mit der Entstehung des neuen, dramatischen Stils zusammenfällt und daß gerade Monteverdi nach einer Seite hin wohl das überhaupt Höchste im Madrigale geleistet hat. Denn was Monteverdi in seinen Madrigalen niederlegte, geht, streng genommen, weit über das hinaus, was die reine Vokalmusik an der Hand von Texten, wie sie Madrigale bieten, überhaupt wollen kann, und stellt sich als das heraus, was die dramatische Form zu ihrem Charakteristikum zählt. Monteverdi kommt es nämlich in seinen Madrigalen auf etwas Bestimmtes an, es handelt sich für ihn nicht darum, den Text in seiner Allgemeinheit musikalisch wiederzugeben — und

Madrigaltexte sprechen irgend ein Allgemeines, Unpersönliches im Sinne von Einzelpersonen aus — sondern er sucht und sieht in dem Typischen den Einzelfall, und geht nun daran, diesen in seiner Musik herauszuarbeiten, was dem betreffenden Stück seinen ganz bestimmten Charakter gibt. Das ist etwas anderes, als was man rein musikalisch charaktervoll nennt. Auch die anderen großen Madrigalisten sind charaktervolle Musiker, aber dennoch schreiben sie, soweit meine Kenntnis reicht, keine so ausgesprochene Charakterstücke wie Monteverdi. Wenn ich hier schon sage, daß Monteverdi Mann und Frau in ihren Gefühlen unterscheidet, daß man erkennen kann, ob man einen jungen Liebhaber vor sich hat oder einen gesetzten, so ist damit ungefähr angedeutet, was mit Monteverdi als Charakteristiker in seinen Madrigalen gemeint ist. Jedenfalls wird man schon hieraus ersehen, daß das Thema die genaue Einzelbetrachtung von Madrigalen erfordert.

Zunächst sei das Doppel-Madrigal: Non si levav' ancor (Leichtentritt Nr. 3, 4) aus dem Jahre 1590, also ein Jugendmadrigal, einer Betrachtung unterzogen. „Zwei Liebende treffen sich im Freien, ganz früh bei Morgengrauen, sie nehmen Abschied voneinander", so gibt Leichtentritt in Kürze den Inhalt des Madrigals an. Wir werden sehen, wie viel Individuelles Monteverdi aus diesem Text in seiner Musik zum Ausdruck gebracht hat.

Ein großer Teil des ersten Madrigals enthält Naturschilderungen, zu deren Verständnis man sich mit Anschauungen der Musiker bis etwa in die Mitte des 18. Jahrhunderts vertraut zu machen hat. Es handelt sich hier um eine andere Einstellung des Verstandes, um ein Einleben in künstlerische Anschauungen, die uns fremd geworden sind und uns etwa als ganz verkehrt erscheinen müssen, so wir uns darüber auch wirklich Rechenschaft geben. Etwas aber in Ordnung finden, nur weil es bei alten großen Meistern sich findet, ist natürlich überhaupt kein Standpunkt. Wenn es in einem Texte heißt: „Noch singen und fliegen die Vöglein nicht", und der Komponist schildert in seiner Musik dennoch den Gesang und das Fliegen der Vögel, so hätte man eigentlich bei heutiger Anwendung gesunden Menschenverstandes das Recht, den betreffenden Komponisten des gröbsten Denkfehlers zu bezichtigen. Und dennoch tut dies die ältere Musik, und zwar finden selbst die größten Meister hieran

nichts Anstößiges, sondern im Gegenteil scheint ihnen diese Kompositionsmethode ganz richtig zu sein. Wie ist dies zu erklären? Die malerischen Tendenzen der früheren Komponisten darf man hier nicht einseitig vorschieben, obgleich sie natürlich ebenfalls zur Erklärung des Sachverhalts gehören. Jahrhundertlange Gewöhnung wäre indessen kein Freibrief für etwas Unnatürliches, Sinnwidriges. Ein moderner Musiker würde die angegebenen Worte so komponieren, daß der Gedanke an singende Vögel gar nicht aufkommen kann. Für den älteren Musiker aber haben die Worte „singen", „Vögel" nur eine, gewissermaßen faktische Bedeutung; „nicht singen" heißt für ihn nicht „schweigen", sondern eben „nicht singen". Er bleibt also beim Einzelworte haften, er geht nicht auf den Sinn des Ganzen ein. Hieße der Text: „Es schweigen die Vöglein", so würde er natürlich das Wort „schweigen" nicht mit „nicht singen" wiedergeben, wohl aber bekäme „Vöglein" irgend etwas Malerisches. Das führt dazu, die Anschauungen der alten Musiker verstehen zu lernen. Sie verbinden „Vöglein", „nicht singen" mit dem positiven Begriff, der in diesen Worten liegt; trotzdem es heißt: „die Vöglein singen nicht", hören sie sie innerlich doch, weil eben das Singen zum Wesen der Vögel gehört. Das beruht auf der psychologischen Erkenntnis, daß die Negation immer auch mit der Affirmation arbeitet. Wenn ich sage: Falle nicht, oder: er fällt nicht, so besteht immer die Möglichkeit, daß er fällt, oder, schärfer auf unsere Frage bezogen, daß er ein Wesen ist, das ebensogut fallen kann wie nicht. Singen und fliegen machen nun das wesentlichste Attribut der Vögel aus, und der frühere Musiker denkt hieran, selbst in dem Fall, daß sie nicht singen oder fliegen. Kehren wir deshalb einmal die Sachlage um: Ein alter Musiker würde sich daran stoßen, wenn, so von Vögeln und einem ihrer wichtigsten Attribute die Rede ist, vom Komponisten nichts getan wäre, das erkennen ließe, es sei im Text von Vögeln die Rede. Der ältere Musiker ist hierin naiver[1],
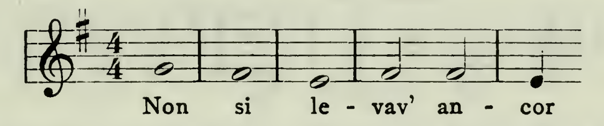
[1] Wenn moderne Musiker gelegentlich ähnlich verfahren, so wird man hier wohl kaum von Naivität, d. h. von Anschauungen, wie sie bei den Alten vorhanden waren, reden dürfen, sondern von einer übertriebenen, undisziplinierten Sucht zu malen. Eins der bezeichnendsten Beispiele, das wirklich zu denken geben könnte, findet man in der Salome von R. Strauß. Der geistig defekte Herodes hört in seiner kranken Phantasie einen Wind wehen, etwas „wie das Schlagen riesiger Flügel höre ich in der Luft", was in der Musik so drastisch gegeben wird,

für ihn spielt das Konkrete die Hauptrolle, mag es auch dem Sinn nach negiert werden. Für ihn heißt: „die Vögel singen nicht" soviel wie: die Vögel, die, wenn sie erwacht sind, in der Art singen, wie wir es in der Musik hören, singen noch nicht, wie der Hörer dem Text entnehmen kann.

Mit diesen Anschauungen, die, wie gesagt, etwa bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts maßgebend sind, muß man vertraut sein, um zu einem Madrigal wie dem in Frage stehenden die richtige Stellung einzunehmen. Wir haben in den ersten drei Zeilen eine Naturschilderung über den Text — ich gebe ihn, wo keine wörtlichere Übersetzung nötig ist, in der sehr geschickten von Leichtentritt —

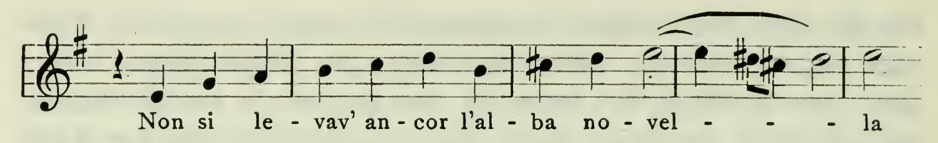
> Noch graute nicht der neue Tag im Osten,
> Noch regten nicht die Vöglein ihre Schwingen im Morgenlicht,
> Doch flammte hellen Scheins der Morgenstern,

Es sind also bis zur dritten Zeile Negationen, die aber Monteverdi musikalisch positiv gibt. Der Schein der Morgenröte wird mit dem ruhigen Ganztonmotiv:
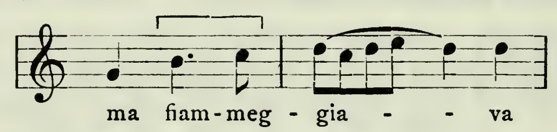


gegeben, das während des ganzen Doppelmadrigals immer wiederkehrt, nicht nur im ersten Madrigal. Als im zweiten Madrigal gesagt wird, daß die Sonne sich erhebt, treffen wir es ganz plötzlich wieder; man kann es auch das Sonnenmotiv nennen, da es auf der Vorstellung eines ruhigen, alles bescheinenden — daher die breiten Notenwerte — Leuchtens beruht. Diesem Motiv ist ein Gegenmotiv beigegeben, das langsam und in regelmäßigen Vierteln von unten nach oben steigt und sich wohl unverkennbar als die sich langsam erhebenden Morgennebel signalisieren läßt:

als sei das Geräusch eines Zeppelinschen Luftschiffes geschildert. Da außer Herodes niemand etwas von dem Rauschen hört, so ist zu entnehmen, daß Strauß die Halluzinationen eines Kranken wichtiger erscheinen als das Fühlen gesunder Menschen. Welch grausiger, echt dramatischer Effekt wäre es gewesen, wenn das Orchester bei dieser Stelle pausiert oder lautlose Stille geschildert hätte, wenn wirklich nichts zu hören wäre. Werden aber dem Hörer nur in der Phantasie von Kranken existierende Geräusche in aller Deutlichkeit vorgeführt, so muß er ihre Existenz wirklich annehmen; Herodes hat also recht, seine Umgebung aber täuscht sich.



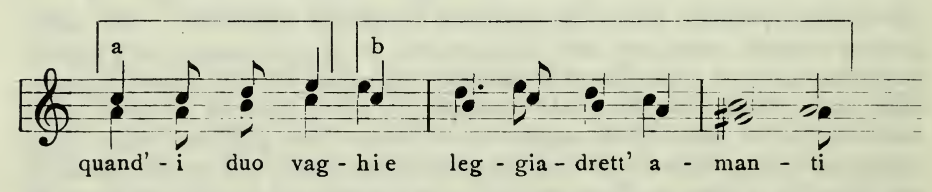
Das Tempo für diese reine Naturschilderung ist natürlich sehr ruhig und kann wohl höchstens mit Moderato wiedergegeben werden. Ich gebe nachher noch einen besonderen Grund an, warum Monteverdi hier eine sehr ruhige Schilderung beabsichtigte. Die zweite, den Vöglein gewidmete Zeile gibt Monteverdi in der malerischen Art, wie es vorher schon auseinandergesetzt wurde, bei der ein feinsinniger Dirigent sehr darauf sehen wird, daß die Schilderung ja recht leicht und unauffällig vorgenommen wird.

Handelte es sich bis dahin um Negativa, so setzt mit ma fiammeggiava l'amorosa stella ein Positives ein, und nicht nur dies, das unruhige Flimmern eines Sterns ist etwas anderes wie das Leuchten der Sonne. Man sehe, wie besonders durch den punktierten Rhythmus:
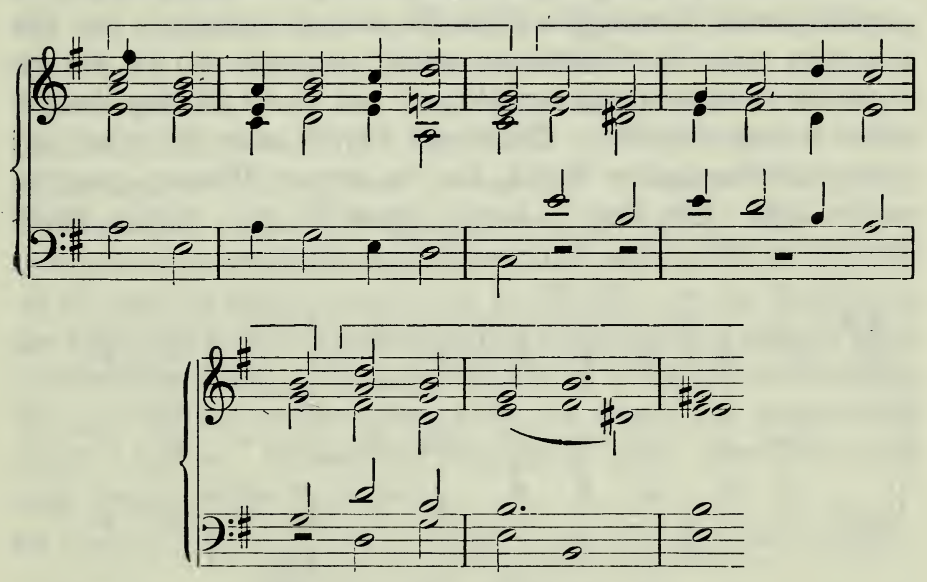


Leben in die doch selbst bei der Vögelschilderung vorhandene relative Ruhe kommt. Daß Monteverdi mit diesem feinen Mittel bewußt arbeitet, werden wir auch an andern Stellen sehen; bei der „negativen" Schilderung fehlte dieser Rhythmus vollständig. Für eine Menge Feinheiten der alten Literatur muß überhaupt noch erst der Schlüssel gefunden werden.

Nun erst tritt das Liebespaar in die Szene, sehr passend, doch naheliegend von den zwei Sopranstimmen eingeführt, was uns auch musikalisch sagt, daß es sich um junge Liebesleute handelt. Der zweite Teil (b) ihres Themas:



ist wichtig; wir treffen ihn im zweiten Madrigal bei der Stelle: impallidir vedea wieder; Monteverdi kam es, wie wir sehen wer-
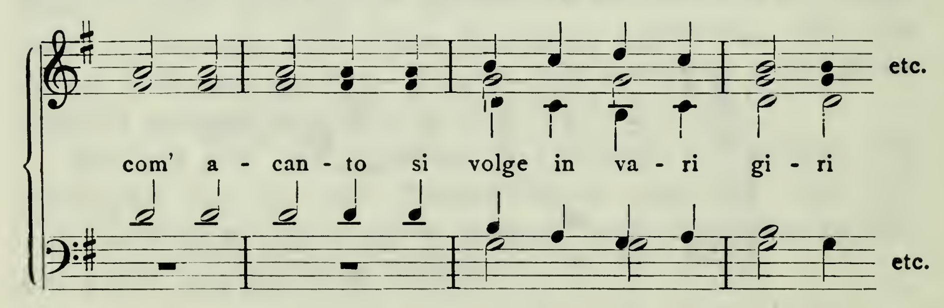
den, darauf an, in einem kritischen Moment an das ursprüngliche Wesen des Liebespaares zu erinnern. Vorläufig sagt er uns noch nicht viel mehr über die Liebenden als was in den Worten liegt. Leicht beschwingt eilen sie im Morgengrauen dahin. Es scheint übrigens, als ob der Text irgend einer Dichtung entnommen ist; denn er spricht nicht von zwei beliebigen Liebenden, sondern von „i duo vaghi", und es wäre interessant, darüber Näheres zu wissen. Daß es sich um kein gewöhnliches Liebespaar handelt, werden wir gleich sehen, denn höchst bezeichnend ist gleich die folgende Stelle: ch'una felice notte aggiuns' insieme. Daß man etwas wie ein Tagelied vor sich hat, zeigt diese Textstelle unzweideutig, und Leichtentritts Inhaltsangabe, als träfen sich die Liebenden erst, stimmt nicht ganz. Wie gibt nun aber Monteverdi diese erste Liebesschilderung! Geradezu fromme Empfindungen, etwa im Sinne von Goethes römischer Elegie: „Fromm sind wir Liebende", sprechen aus den so ganz gehaltenen Klängen von einer ganz eigenen Reinheit:



Also in dieser Art will Monteverdi das Liebespaar aufgefaßt wissen, mit einer derartigen, man könnte fast sagen, weltabgewendeten Musik stellt er es uns vor und zwar bei Textworten, die eine ganz andere musikalische Behandlung nahelegen. Dabei werden wir ja noch in diesem Madrigal sehen, welch heiße Liebesschilderungen Monteverdi zu geben weiß. Man verkennt diese Stelle,

wenn man sie Più vivo und zwar doppelt so schnell wie die vorangegangene gibt wie der Herausgeber will; auch durch schnelles Tempo läßt sich diese beinahe (rhythmisch) choralmäßige Stelle nicht feurig machen, weil dieser Charakter ihr ganz ferne liegt; den nähern Grund werden wir noch kennen lernen. Halten wir vorläufig nur einmal fest, daß um ein gewöhnliches Liebespaar es sich nicht handelt. Wie nahe hätte es gelegen, besonders die Worte aggiuns' insieme durch Verschlingungen der Stimmen zu geben, aber das Seelenporträt, das uns hier Monteverdi von dem Paar gibt, ist ganz einheitlich gehalten; zu Malereien gibt sich Monteverdi nicht her, wenn sie nicht etwas zu sagen haben oder sie gar etwas verwirren könnten. Monteverdi steht hierin natürlich nicht allein da; vor allem ein so feiner Kopf wie Marenzio hielte es tief unter seiner Würde, mit den üblichen malerischen Mitteln zur Unzeit hervorzutreten.
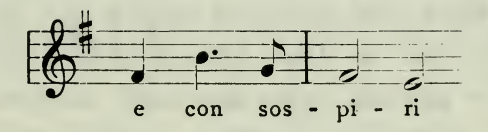
Hierfür gibt gleich die folgende Zeile com' acanto si volge in vari giri ein höchst bezeichnendes Beispiel. Welcher von den gewöhnlicheren Komponisten hätte sich auch in damaliger Zeit hier eine recht malerische Schilderung versagt, wie nahe lag es, hier die Stimmen ineinander zu verschlingen, wie es die Madrigalkomposition so einzig versteht! Monteverdi schreibt aber hier eine ganz leichte, fast homophone Musik, die ein inneres Moment ganz vermissen läßt. Wie simpel, wenig sagend ist diese hübsche Musik mit der nächstliegenden Stimmenführung gehalten:



Das hängt mit der Kunstauffassung dieses außerordentlichen Meisters aufs engste zusammen. Monteverdi unterscheidet ganz genau zwischen wesentlicher und weniger wesentlicher oder genauer, zwischen einer Musik, die Innerliches und einer solchen, die mehr Äußeres zu sagen hat. Er gibt, wie man sich ausdrücken kann, auch Musik in Parenthese, unterscheidet streng zwischen Haupt- und Nebensache.

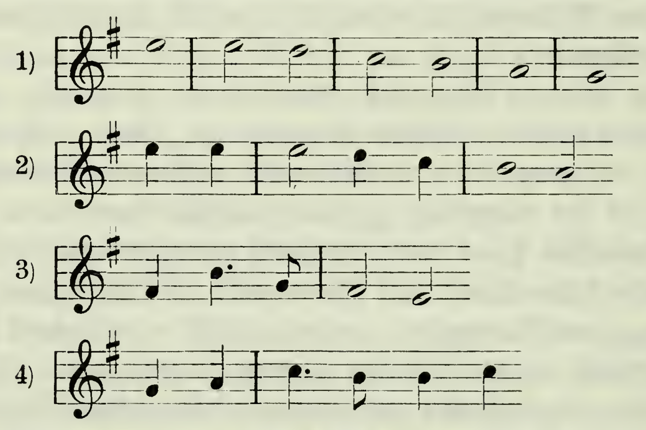
Monteverdi hat sich in dieser Beziehung ganz kolossal in der Gewalt, er vermag nach tief innerlicher Musik ganz plötzlich eine ganz „kaltblütige“ zu schreiben, subjektiv und objektiv laufen bei ihm in einer Weise nebeneinander her, wie die Musikgeschichte nur wenig Beispiele kennt. Bei unsrer Stelle handelt es sich um einen Vergleich — gleich des Acanto vielgewundnen Ranken —, der nach Mondeverdis Auffassung ganz unverbindlich ist, weil er nichts zur Psychologie des Liebespaares beiträgt. Hätte nun aber Monteverdi den verschlungenen Wuchs der Akazie geschildert, so hätte dies eine Musik ergeben, die durch ihre Polyphonie irgendwelche Intensität aufgewiesen hätte, jedenfalls nicht ohne weiteres als „Nebenmusik“ verstanden werden könnte. Die Vermeidung an und für sich vollberechtigter Malereien hat hier also wieder einen besondern künstlerischen Grund.

Gleich mit der folgenden Zeile: divise il novo raggio e i dolci pianti setzt die Vollmusik wieder ein, schon äußerlich kenntlich an der ganz bunt durcheinander gehenden Stimmführung. Herrlich ist der Gegensatz gegeben zwischen dem novo raggio in seinem intensiven Feuer und den sanft dahinsterbenden dolci pianti. In scharfer Folge häuft nun Monteverdi die Einzelheiten der Liebesschilderung, nell' accoglienz' estreme gibt er in äußerst naher Engführung eines an und für sich einfachen, absteigenden Themas, die Hauptschilderung setzt aber mit mescolavan con baci ein. Die Stelle ist ein typisches Beispiel dafür, wie die Musiker vor der Ausbildung des dramatischen Stils überschwängliche Gefühle geben, nämlich durch öftere Wiederholung ganz kurzer Motive in verschiedenen Stimmen. Einigen Motiven wohnt zwar selbst im Sinne des dramatischen Stils etwas wie dramatische Leidenschaft inne. Wenn wir denn auch immer wieder Laute wie:
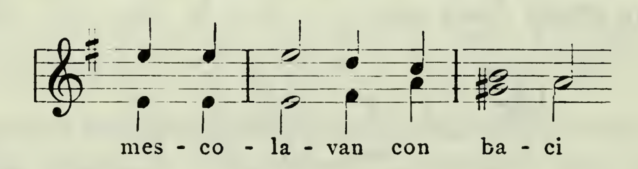


und ebenso andere Motive hören, und zwar, was sehr charakteristisch ist, immer in der gleichen Tonhöhe, so wird durch die Addierung an und für sich nicht heftiger Interjektionen — solche sind es aber immerhin — eine Intensität erreicht, die auch von uns als solche

gefühlt und verstanden wird. Tatsächlich arbeitet später auch die dramatische Musik mit diesem Mittel als einem der allerbesten zur Erreichung von Intensitätswirkungen. Im Sinn der alten Vokalmusik handelt es sich auch hier um eine glühende Liebesschilderung, die bei entsprechendem Vortrag auch von uns ungefähr als solche verstanden würde. Besonders wie mille ardenti pensier in hoher und tiefer Tonlage, aber immer auf die gleichen Töne, förmlich durch die Stimmen gejagt wird, läßt die mächtige, allmählich angewachsene Erregung deutlich erkennen. Denn man bemerke, wie Monteverdi den Ausdruck steigert; jeder einzelne Begriff, von nell accoglienz' estreme an, wird in bewußter Steigerung gegeben. Man halte nur die einzelnen Themen nebeneinander:



und man sieht auch motivisch die Steigerung.

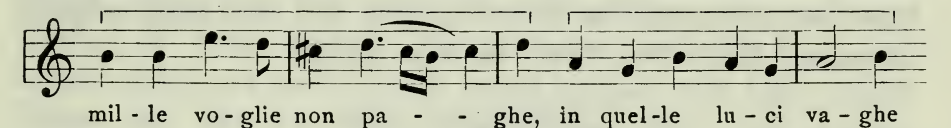
Ein feiner programmatischer Zug ist es, wie Monteverdi in diesem „Duett" immer zwei Stimmen sich aneinander schmiegen läßt. Schon das mescolavan wird so gegeben, die beiden Stimmen in Gegenbewegung, in innigster Verschmelzung:



Zum Schluß bei baci treffen sie immer zusammen.

Die Liebesschilderung, bei der man auch bemerken möge, daß der punktierte Rhythmus ♩. ♪ ♩ eine Hauptrolle spielt, reicht in Monteverdis Musik nicht, wie im Text, bis zum Schluß des
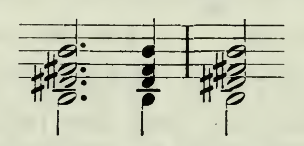
Madrigals, sondern nur bis zur Zeile: scopria qu'est' alma, resp. in quelle luci. Die Schlußzeilen sind trotz des Textes wieder der Naturschilderung gewidmet, zu der so ziemlich die gleiche Musik wie am Anfang verwendet wird, worauf schon von Leichtentritt als etwas Besonderes hingewiesen wurde. Es ist interessant, daß Monteverdi das letzte Wort nicht dem Liebespaar in seinen Liebesbeteuerungen gibt, sondern es gewissermaßen lautlos durch das Morgengrauen schreiten läßt. Nach dem Liebessturm sind die beiden wieder still geworden, und es gehört auch zum Genialsten des Madrigals, wie in der Musik das allmähliche Nachlassen in den Liebesbeteuerungen, wie der Übergang zu der objektiven Schilderung gegeben wird. Hierauf muß auch mit einigen Worten eingegangen werden. Mitten in die Liebesworte: mille voglie non paghi tritt zuerst in einer, dann in mehreren Stimmen das ganz „sachliche" Motiv zu in quelle luci vaghe, das man mit den weit bewegteren Liebesmotiven zusammenstellen muß, um seinen verschiedenen Charakter verstehen und würdigen zn können, z. B. im Sopran:



Wer die feinen Mittel der alten Vokalmusik zur Unterscheidung des Melodiecharakters studiert hat, weiß hier sofort Bescheid, man kann auch beide Phrasen nicht in gleicher Weise vortragen. Es ist nun ganz reizend zu beobachten, wie die „Naturmusik" ganz allmählich das Übergewicht erhält und wie sie endlich nach erfolgtem Übergang von vier Stimmen zugleich und in fast genauem Zusammenklang gebracht wird (3. und 4. letzte Takte auf Seite 12). Damit hat Monteverdi angezeigt, daß die äußere Situation wieder in ihre Rechte gesetzt ist. Er entzieht zwar das Paar nicht unsern Blicken, wohl sehen wir es dahinschreiten, aber er läßt es uns vorläufig nicht mehr belauschen. Bei einem guten Vortrag müßte auch dieser Schluß mit seiner ruhigen, klaren Linienführung nach der Liebesschilderung mit ihren kurzen, gehackten und fortwährend wiederholten Motiven einen ganz eigenen Eindruck machen[1].

[1] Ich möchte immerhin nebenbei sagen, daß Leichtentritts dynamische Bezeichnungen mir nicht geeignet erscheinen, dem Stück zu verständlicher Wirkung

Der zweite Teil, das 4. Madrigal der Sammlung, ist fast vollständig dem Liebespaar gewidmet, und erst hier lernen wir auch sein wahres Wesen kennen. Im ersten Teil war es die Nachtmusik — ch'una felice notte —, die das Paar mit einem ganz besondern Glanze umgab, hier im zweiten Teil setzt uns gleich der Anfang zu dem eigenartigen Liebespaar in die richtigen Beziehungen. Erst hier handelt es sich denn auch ums Abschiednehmen, dem eigentlichen Vorwurf des Madrigals, und man kann für die Fassung des Schlusses des ersten Madrigals noch einen besonderen Grund darin finden, daß Monteverdi mit der Naturschilderung die Zeit ausfüllen wollte, bis es wirklich zum Abschied kommt. War die Liebesschilderung im ersten Teil stark erregt gewesen, so überrascht uns nun gleich am Anfang des zweiten Teils ein unzweideutig feierlicher Charakter, dem alle Aufregung ferne liegt. Schon die erste Phrase des Einführungssatzes: E dicea l'una mit ihren Dreiklängen und vollem vierstimmigen Satz betont das feierliche Moment, in sospirand' all'hora liegt eine kleine Gefühlsbewegung; wenn nun aber nach dem G-dur-Abschluß das erste Abschiedswort: anima mit dem H-dur-Akkord in dieser Form:

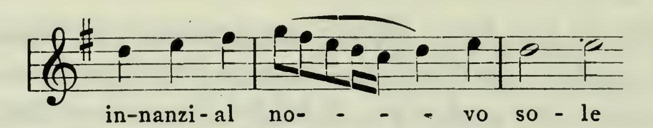


gegeben wird (im Original handelt es sich um den Wechsel von F-dur — A-dur), so ist dies von einer wunderbar feierlichen Wirkung. Aus dieser Feierlichkeit spricht etwas, was mit diesem Leben
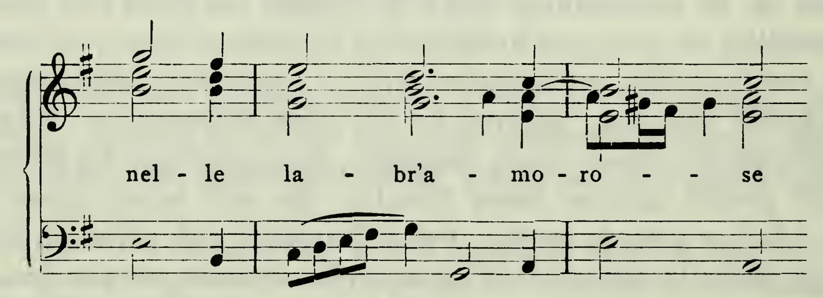
zu verhelfen. Die Dynamik einer derart disziplinierten Musik hat viel weniger aus hervorstehenden Worten und Einzelheiten der Melodieführung hervorzugehen, sondern in erster Linie aus dem Plan des ganzen Stücks. Was textlich und musikalisch zusammengehört, sollte dynamisch einheitlich geregelt sein, einzelne Nuancen ergeben sich fast von selbst. Bei der von Leichtentritt angewendeten fluktuierenden Dynamik kann ein Zuhörer unmöglich erkennen, was Haupt- und Nebensache ist. Eine fast beängstigend große Rolle spielen in diesem Madrigal die mf, die, wenn sie in Bearbeitungen, seien sie instrumentaler oder vokaler Natur, sehr häufig auftreten, mir den Beweis ergeben, daß der Bearbeiter nicht recht weiß, wo er daran ist, und deshalb nicht herzhaft zuzugreifen vermag. Die großen Musiker sind fast alle Feinde des geschlechtslosen mf gewesen, in Beethovens sämtlichen Klaviersonaten z. B. trifft man es nicht ein einziges Mal, und dieser Meister nimmt es bekanntlich mit der Dynamik genau.

nichts mehr zu tun hat. Könnte ein gewöhnliches Liebespaar sich auf diese geradezu übersinnliche Art beim Abschiednehmen anreden? Dieses anima, das auch einen Schlüssel für weitere Stellen dieses Madrigals geben kann, soweit sich dieses nicht aus sich selbst erklärt, tritt gleich nochmals und zwar noch beinahe überraschender als das erste Mal auf, in Fis-dur nach A-dur, aber mittelst der chromatischen Fortschreitung — der einzigen im ganzen Madrigal — das a des zweiten Soprans nach ais. Es ist eine Stelle, die etwas Tiefrührendes hat und einen tiefen Blick in das Mysterium dieser eigenartigen Liebe tun läßt. So warm und zärtlich nach der feierlichen Anrufung die herrlich gegebenen adio gehalten sind, von irgendwelcher Aufregung findet sich nichts; auch über ihnen liegt ein Schimmer, der von einer andern Welt zu kommen scheint. Sehr bezeichnend ist hiefür die Fassung der Worte: con languide parole, die auffallend tief intoniert, gerade beim letzten Mal, in geheimnisvollen Wendungen geradezu dahinsterben. Und wir treffen auch die fast gleiche Stelle ganz am Schlusse des Madrigals auf das Wort moro wieder. Und nun sehe man, wie nach diesem wie verendenden Seufzer die andre Stimme, die bis dahin noch nicht sprach, fast lebhaft einsetzt, als wollte sie die andere Stimme dem Leben zurückführen oder ihm in edlem Wettstreit das Wort nicht gönnen. Denn es ist unzweideutig, daß diese Stimme das Wort adio schnell hervorstößt, da, ganz zum Unterschied zu der ersten Stimme, die Worte der direkten (adio) und indirekten Rede (e l'altra vita) ohne weiteres ineinander übergehen, während bei der ersten Stimme eine Kadenzpause vor dem Wort anima stattfand. Auch sonst hat die Sprache dieser zweiten Stimme etwas Erregtes, ihre adio haben, indem sie viel häufiger gebracht werden, etwas Intensives und hallen in stärkerem Maße in uns nach als bei der ersten Stimme, die das Hauptgewicht auf anima und languide parole legte.

Und nun hält Monteverdi plötzlich wieder zurück, von den Worten e non partiansi an begnügt er sich wieder mit der Rolle des Erzählers und schreibt eine ganz objektive Musik, die uns zum größten Teile schon aus dem ersten Madrigal bekannt ist. Die Sonne geht nun wirklich auf. Bei:

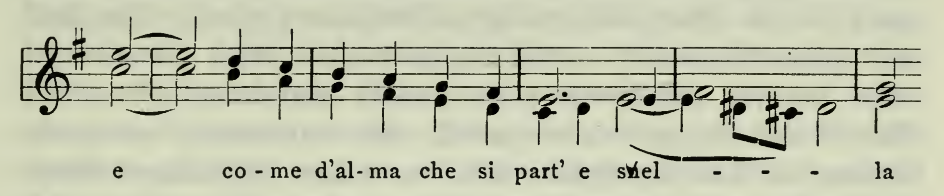


steigt wohl eine Lerche singend in die Lüfte. Monteverdi gibt der Stelle dadurch eine Steigerung gegenüber den frühern, daß er die Melodie der aufsteigenden Morgennebel drei Stimmen übergibt und dadurch eine kompaktere Wirkung erzielt. Indessen schließt diese Sonnenmusik im Einklang, und es ist ein Effekt, wie das plötzliche Einsetzen eines Orchestertutti, wenn mit dem ersten Wort — e questa e quella —, das wieder von den Liebenden handelt, alle fünf Madrigalstimmen einsetzen. Auf diese lapidare Weise lenkt Monteverdi unsere Aufmerksamkeit wieder auf das Liebespaar zurück; es ist, als ob das Herz krampfhaft stockte, wenn Monteverdi mit diesem Nachdruck auf das Paar zeigt, dessen Lippen man nun erbleichen sieht. Hier kehrt das allererste Motiv wieder, mit dem die leggiadrett' amanti im ersten Madrigal, als wir von ihnen noch gar nichts wußten, eingeführt wurden, was von einer ganz eigenen Wirkung ist. Monteverdi zeigt uns das Paar nochmals in seiner Jugendblüte, wie wir es anfangs kennen lernten. Und nun folgt noch eine kurze, überaus heftige Schilderung, die ihren Höhepunkt in dem wie verzweifelten Ausbruch:

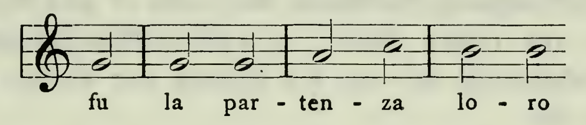


und besonders in dem aufgeregt funkelnden, punktierten scintillar hat, eine Affektstelle, wie sie im ganzen Werke nicht vorkam. Das schon vorher besprochene Intensitätsmittel der Wiederholung der gleichen Phrase in kürzestem Zeitraum wird hier geradezu in toller Weise ausgenützt. Die Augen der Liebenden funkeln von unnatürlichem Glanz; ist's Wahnsinn, ist's Verzweiflung? Und nun ist's einzig, wie es nach diesem Ausbruch, nach Anwendung der in diesem Werke charakteristischen Vorhaltskadenz still und leicht

wird. Mit dem Satz: „Als ob die Seele wollt entfliehn dem Leben" steigen Terzentonleitern von der Höhe hinab:

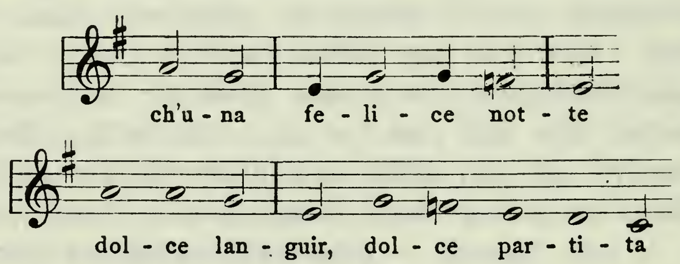


die dreimal, das letzte Mal beim hohen g beginnend, wiederkehren. Und mit der Härte eines unerbittlichen Erzählers berichtet Monteverdi zu gleicher Zeit im Tenor mit dürren „Worten":



die zum Schluß von vier Stimmen, gleichsam unisono wiederholt werden. Und nun nach diesem sachlichen Bericht eine wahrhaft geniale Generalpause, und dann hören wir die letzten Worte der Liebenden: adio che parto e moro, die in ergreifender Art gegeben werden mit einer Dissonanz und ihrer Auflösung auf moro, wie sie kaum sprechender erdacht werden können. Zuerst spricht das Mädchen — hohe Tonlage — dann der Jüngling, ein letztes moro dringt noch aus der Höhe, von der Liebenden zu uns. Hier ist, trotz des Halbschlusses, das Madrigal eigentlich zu Ende, eine lange Generalpause scheint dies zu bestätigen, da klingen nochmals Töne zu uns, lang ausgehaltene von ganz unbeschreiblicher weihevoller Feierlichkeit: der Dichter, d. h. der Musiker, „spricht". Es ist der ergreifende Epilog, den er dem dahingegangenen Liebespaar widmet. Wem es bis dahin noch nicht bewußt geworden ist, hier muß es ihm offenbar werden: Monteverdi hat den Text wirklich ernst, toternst genommen, die Liebenden nahmen fürs Leben Abschied voneinander, sie starben den Liebestod; es sind ein „Romeo und Julia auf dem Lande" oder ein italienisches Tristan-Isoldenpaar. Wir verstehen nun, warum Monteverdi die Liebenden mit einer so eigenartigen, weltfremden Musik einführte, die beiden sind von Anfang entschlossen, miteinander zu sterben. Wohl regt sich nochmals mit aller Gewalt die Lust am Leben, wie die weitere Liebesmusik im ersten Madrigal zeigte, aber im zweiten Teil ist es gleich anfangs

die Feierlichkeit des Todes, die uns umfängt, und auch den Liebes-Todeskampf hat Monteverdi in seiner Musik — e gli occhi scintillar come favella — kurz, aber deutlich zur Darstellung gebracht. Im „Epilog" taucht Monteverdi in die Mysterien einer Liebe, die alles Irdische von sich gestreift hat; mit welcher Verklärung gibt er die Worte dolce languir, dolce partita, wie weit entfernt von jedem Schmerz ist das Schlußwort fella; in welche Dissonanzen könnte ein Monteverdi ein solches Wort kleiden, wenn es ihm auf die wirkliche Bedeutung ankäme! Schon vom rein musikalischen Standpunkt fällt dieser Epilog mit seinen breiten, feierlichen Akkordreihen und sich verschlingenden Vorhalten auf, aber er gibt weit mehr als eine geniale und schöne Musik. Ob die Melodieübereinstimmung der ersten Liebesmusik mit der des Epilogs auf Absicht beruht oder nur zufällig ist:

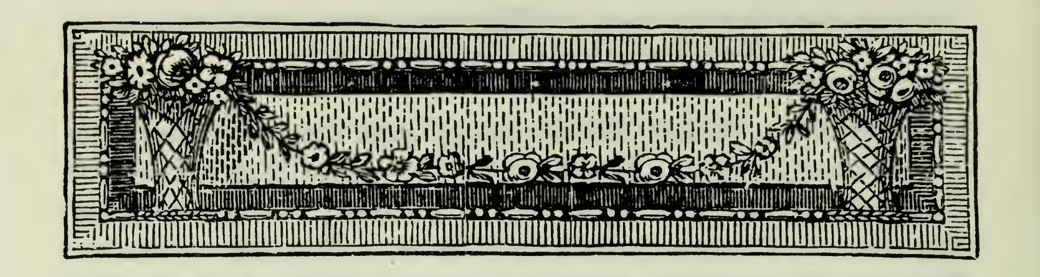


wird nicht leicht zu entscheiden sein; es wäre ein wunderbar feiner Zug, wenn diese erste Liebesmusik nach dem Tode des Paares wie in Verklärung erschiene. Daß Monteverdi mit seinen Themen ganz bewußte Symbolik treibt, ließ sich ja gerade aus diesem Madrigal ohne weiteres ersehen, indessen liegt es mir fern, dort Beziehungen als bewußt annehmen zu wollen, wo sie nicht unzweideutig klargestellt werden können.

Es lag in der Absicht des Verfassers, noch verschiedene Madrigale der Leichtentrittschen Sammlung (nämlich die Nummern VII bis IX und XI, XII) an dieser Stelle einer Untersuchung zu unterziehen, doch mußte aus Rücksichten auf den Raum der Festschrift und auf die zur Abfassung der Darstellung nötige Zeit davon abgesehen werden. Die genaue Untersuchung verschiedener Madrigale hätte dann einigermaßen genügend Material geboten, um das Thema: Monteverdi als Charakteristiker in seinen Madrigalen allgemeiner

zu behandeln. Meiner Ansicht nach gelangt man nur durch die Einzeluntersuchung, d. h. durch das auf diesem Wege gesammelte künstlerische Tatsachenmaterial dazu, ein Thema wie das in Frage stehende mit Erfolg behandeln zu können. Man kann sämtliche Madrigale Monteverdis, sämtliche Kantaten Bachs „kennen", ohne auch nur einigermaßen darüber Bescheid zu wissen, wie diese Künstler eigentlich arbeiteten, was sie mit ihren Werken letzten Endes wollten und in welcher Weise sie deshalb ihre Mittel wählten. Bei einer Kunst aber, die uns noch so fremd und neu ist wie Monteverdis Madrigale, ist dieser, über die Einzeluntersuchung führende Weg wohl doppelt nötig. In diesem Sinne möge auch die vorliegende Untersuchung aufgefaßt werden.





Fünf Briefe Spohrs an Marschner.

Mitgeteilt von

Edgar Istel, München.

Der deutschen musikalischen Romantik, die bisher von der Musikwissenschaft auffallend vernachlässigt worden war (der erste, von Spitta gemachte Versuch einer Darstellung der deutschen romantischen Oper blieb leider unvollendet und ist der Öffentlichkeit noch immer nicht zugänglich), wird neuerdings wieder eine erfreuliche Aufmerksamkeit gewidmet, die sich in einer Reihe von Spezialarbeiten kundgibt. Durfte der Verfasser dieser Zeilen durch seine für weitere Kreise bestimmte Neuausgabe der Hoffmannschen musikalischen Schriften[1] und die Studie „Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland"[2] jüngeren Kräften die Bahn weisen[3], so waren ihm auch einige glückliche Funde auf dem genannten Gebiete beschieden, unter denen die endliche Auffindung des lange verschollen gewesenen Marschnerschen Nachlasses wohl die folgenreichste war[4].

Als bescheidenes Scherflein zur Jubelfeier unseres Nestors v. Liliencron seien hier die einzigen erhaltenen fünf Briefe Spohrs an Marschner mitgeteilt, die erst vor kurzem unter den Marschnerschen Papieren sich fanden und die ich mit gütiger Genehmigung der Besitzerin, Frau Käthe Lentz in Hamburg, hier wiedergebe. Bieten diese Briefe im Gegensatz zu

---

[1] Stuttgart, 1907.

[2] Leipzig, 1909.

[3] Einer meiner Schüler, Rudolf Wassermann, promovierte mit einer Arbeit „Ludwig Spohr als Opernkomponist" (Rostock 1909), ein anderer, Hans Gaartz, vollendet gegenwärtig ebenfalls zum Zwecke der Promotion eine Parallelarbeit „Marschner als Opernkomponist" für die Universität Bonn.

[4] Vgl. Juniheft 1910 der „Süddeutschen Monatshefte" („Aus Marschners produktivster Zeit") und erstes Oktoberheft 1910 der „Musik" („Marschner beim Pariser Tannhäuser-Skandal"). Weitere Publikationen von Marschner-Briefen lasse ich in der „Musik" und im „Merker" (Wien) folgen. Eine Briefsammlung „Musikdramatiker der Romantik" erscheint demnächst bei Behr (Berlin-Zehlendorf).

den lebendigen, anschaulichen Kundgebungen Marschners zwar keinen allzu bedeutsamen Einblick in das Leben und Schaffen-Spohrs, so dürfen wir sie doch als erwünschten Beweis der harmonischen Beziehungen zweier echt deutschen Meister begrüßen, und so sind sie wohl als musikhistorische Dokumente sicherlich nicht ohne Wert.

I.

Cassel den 10ten Januar 30.

Hochgeehrter Herr,

Meinen herzlichsten Glückwunsch zu dem guten Erfolg, den Ihre Oper[1] bei der ersten Aufführung gehabt hat, und die Zusicherung, daß auch wir sie auf unserem Theater geben werden, da bei dieser nicht das Hindernis obwaltet wie bei der ersten. Doch hat die Direktion mich noch nicht beauftragen wollen, Sie um gefällige Einsendung derselben zu bitten, da wir vorher noch 3 Opern (Räuberbraut[2], Macbeth[3] und eine von mir, deren Aufführung am Geburtstage des Kurfürsten durch das Durchgehen der Heinefetter[4] unmöglich gemacht wurde) zu geben haben, die bereits zum Austeilen fertig geschrieben vorliegen. Sobald der Zeitpunkt da seyn wird, wo ich Ihr Werk vornehmen kann, werde ich Sie um Einsendung desselben bitten.

Herr Binder in Prag hat im Herbst die Erlaubnis: einige meiner Gesangsstücke, deren Partitur er bereits (ich weiß nicht woher?) besaß, öffentlich aufführen zu dürfen, von mir verlangt und erhalten; daß ich durch solche es nicht gut heiße, daß er meine Musik in Ihre Oper einlegte, versteht sich von selbst! Kann es Sie trösten, daß es mir eben so ergangen ist, so wissen Sie, daß man in Wien eine oder 2 neue Nummern zum Faust komponiert hat. — In Berlin haben sie die Oper in drei Akten gegeben und eine ganz fremdartige Ouvertüre (zwar von mir) eingelegt. Achtung für das

---

[1] „Der Templer und die Jüdin" war am 22. Dezember 1829 in Leipzig zur Uraufführung gekommen.

[2] Singspiel von Ferd. Ries, Text von Häser, am 15. Oktober 1828 in Frankfurt a. M. zur Uraufführung gelangt.

[3] Oper von J. B. Chélard, Text von Rouget de l'Isle (Uraufführung Paris, 29. Juni 1827).

[4] Sabine Heinefetter (geb. 19. August 1809, gest. 18. November 1872), die berühmte Sängerin.

Kunstwerk darf man bei .....[1] und den meisten Orchesterdirektoren nicht erwarten. —

Mit vorzüglicher Hochachtung
Eurer Wohlgeboren
ergebener
Louis Spohr.

II.

Cassel, den 26ten August 1831.

Wohlgeborener,
Hochgeehrter Herr,

Für gütige Uebersendung des Buchs Ihrer Oper[2] sage ich den besten Dank. Ich wünschte sie nun gleich verschreiben und in Scene setzen zu können; leider sind wir aber in einem solch betrübten Provisorium, sowohl was unsere künftige Existenz, als auch die Besetzung unseres Personals betrifft, daß wir an nichts neues denken können, bis über uns entschieden ist. Unsere Primadonna ist, wie Sie gehört haben werden, zum Dank, daß sie hier etwas gelernt hat, während der Ferien durchgegangen und hat in Leipzig Engagement genommen. Zum Glück kam Madame Rosner[3] hierher, sonst hätten wir die Oper ganz müssen aufhören lassen. So vegetiert nun unser Theater bei stets leeren Häusern noch fort und geräth täglich in eine größere Schuldenmasse, von der man noch nicht weiß, wer sie bezahlen wird. Gestern früh haben die Landstände sowohl wie die Stadt Cassel neue Deputationen an den Kurfürst abgesandt, um seine Rückkehr zu verlangen, und sollen diesesmal sogar einige Drohungen von Regentschaft mit einfließen lassen[4]. Hielft dies wieder nichts und verweigert er fortwährend die zur Erhaltung des Theaters nötigen Fonds, so müssen wir binnen kurzem ganz aufhören, noch ehe einmal der zum gänzlichen Aufhören des Theaters bestimmte Zeitpunkt, nämlich Ostern, herangekommen ist. — Mit welchem Widerwillen ich jetzt an meine Theater-

[1] Infolge Defekt des Manuskripts unleserlich.
[2] Vermutlich „Des Falkners Braut".
[3] Vgl. Spohrs Selbstbiographie, Cassel und Göttingen 1861, II, S. 192.
[4] A. a. O., S. 188 ff.

geschäfte gehe, können Sie leicht denken.! Nichts als das alte abgedroschene Zeug und dies mit der Hälfte des früheren Chorpersonals und mit vermindertem Orchester!

Beiliegend die gewünschte Quittung.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ew. Wohlgeboren
ergebenster
Louis Spohr.

PS. Das Buch Ihrer Oper behalte ich, wenn Sie es nicht gebrauchen, noch zurück; weil ich immer noch der Hoffnung nicht entsage, daß es mit uns besser werden wird und ich dann wieder an neues denken darf.

III.

Cassel, den 4. Mai 1833[1].

Geehrter Herr u. Freund,

Dem[oiselle] Heldt habe ich erst in einer Rolle gesehen, (in einem Vaudeville von Angeli „List und Phlegma") in welcher sie sich als äußerst gewandte Schauspielerin in beiden Verkleidungen, als Wirthin und Student zeigte. Ihre Stimme ist ein klingender hoher Sopran, stark und doch in der Höhe leicht ansprechend. Sie sang sehr rein und die Lieder mit dem ihnen gebührenden Ausdruck. Ob ihr Gesangstalent für große Parthien ausreicht, weiß ich zwar nicht, doch darf ich es nach der gegebenen Probe wohl vermuten. In nächster Woche wird sie die Zerline singen.

Mit dem Einstudieren Ihrer Oper[2] habe ich begonnen. Ihre Gesangsparthien (die überdies nicht complett sind) habe ich nicht zu vertheilen gebraucht, da wir sie schon nach dem Klavierauszuge hatten ausschreiben lassen. Da Rosner gefährlich krank ist und wahrscheinlich vor seinem Abgange nicht wieder singen wird, so

[1] Von April 1832 an blieb das Hoftheater ein Jahr lang geschlossen (vgl. Selbstbiographie II, S. 192).

[2] „Der Templer und die Jüdin".

habe ich die ihm bestimmte Parthie Herrn Rath geben müssen. Die Parthie des Bracy[1] ist nun in Händen, die es wahrscheinlich nöthig machen werden, das erste schwere Terzett wegzulassen. Alles Uebrige wird aber gemacht werden, und wie ich hoffe recht gut, da die beyden Hauptparthien besonders in guten Händen sind. Die Musik macht mir viel Freude und ich freue mich sehr auf die Orchesterproben.

Mit aller Hochachtung und Freundschaft ganz

der Ihrige
Louis Spohr.

IV.

Cassel den 29ten Oktober 1833.

Hochgeehrter Herr und Freund,

Da wir nun mit unserem neuen Hoftheater so weit sind, daß es im November eröffnet werden kann, so ist es Zeit, daß ich an Neues denke. Da möchte ich nun gerne unter den Französischen Neuigkeiten auch eine deutsche Originaloper und zwar am liebsten Ihren Hans Heiling vornehmen. Ich ersuche Sie daher, mich gefälligst wissen zulassen, was für einen Preis Sie für Partitur und Buch bestimmen werden. Dabei muß ich Sie aufmerksam machen, daß unsere Mittel leider jetzt sehr beschränkt sind, vielleicht beschränkter noch wie die Ihres Theaters, und daß wir daher ein Honorar, wie Ihr Werk es verdient, nicht bezahlen können und Sie bitten müssen, uns, was die Honorarzahlung anbetrifft, in die Kategorie der kleinen oder Provinzialtheater zu setzen.

Einer bald gefälligen Antwort entgegensehend mit wahrer Hochachtung und Freundschaft ganz

der Ihrige
Louis Spohr.

P. S. Ist schon ein Klavierauszug von Hans Heiling erschienen? und wo?

---

[1] Tenorpartie, ein Normannenführer.

V.

Cassel, den 5ten November 1833.

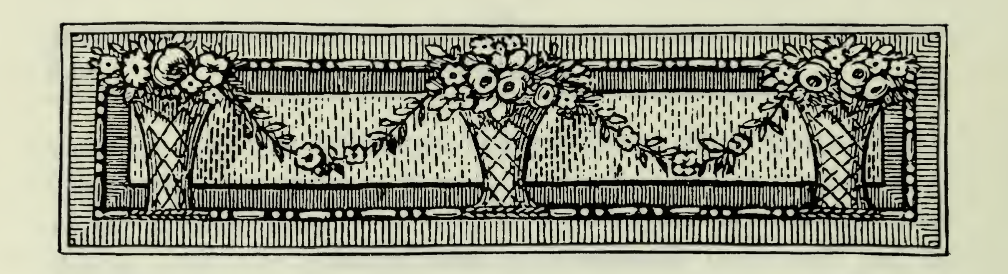
Geehrter Herr und Freund,

Ich ersuche Sie, mir bald möglichst Partitur und Buch von Hans Heiling zu dem gütigst bestimmten Honorar von 13 Friedrichs-d'or einzusenden. Ich werde die Oper gut besetzen können und sie mit größter Genauigkeit einüben. Später werde ich auch um Templer und Jüdin bitten.

Mit wahrer Freundschaft stets ganz

der Ihrige
Louis Spohr.





Musikgeschichtliche Stichproben aus deutscher Laienliteratur des 16. Jahrhunderts.

Von

Hermann Kretzschmar, Schlachtensee.

Daß Bücher und Handschriften, die in der Hauptsache auf andre Dinge gerichtet sind, zuweilen auch beachtenswerte Mitteilungen über Musik und Musiker enthalten, ist zwar bekannt genug, aber es wird der Tatsache nicht der Nutzen abgewonnen, den sie bietet. Während einzelne Teile dieser Laienquelle bevorzugt werden, bleiben andere andauernd vernachlässigt. Dorthin gehören die Aussprüche alter und neuer Philosophen sowie die großer Dichter, Shakespeare voran, hierher der Roman und die ganze Literatur der persönlichen Aufzeichnungen in ihren verschiedenen Formen als: Tagebücher, Denkwürdigkeiten, Briefe, Lebensläufe. Die Bedeutung des Romans wechselt sehr stark nach den Zeiten, er wirft beispielsweise für das 17. Jahrhundert und die Geschichte des Liedes ziemlich viel, für das 18. Jahrhundert sehr wenig ab. Durch ihre stetigen Ergebnisse ist die persönliche Literatur wichtiger und deshalb auch ab und zu berücksichtigt worden. Doni, Erythraeus, Maugars und andere Schöngeister der Renaissance tauchen in allen besseren Handbüchern der Musikgeschichte auf, man schenkt auch andern Autoren, die sich durch starkes musikalisches Interesse den Fachmännern nähern, Luther z. B., Beachtung. Aber wir tun gut über diese bisherigen Grenzen hinauszugehen. Denn zuweilen blickt ein begabter und gebildeter Laie in musikalischen Dingen tiefer als der Durchschnittszünftler. Bismarck z. B. erklärt die Musik Meyerbeers schon zu seiner Zeit für todkrank, wo ganz Europa in ihrem Bann lag, der Minister Bosse stellt die Bedeutung Raffs beim

Anhören der allgemein bejubelten Waldsinfonie in Frage, Ludwig Richter, der Maler, tritt gleich bei der ersten Aufführung des Tannhäuser, also zu einer Zeit auf die Seite R. Wagners, wo Kapellmeister, Kritiker und Opernabonnenten über ihn noch sehr unklar sind. Von der älteren Zeit spricht für die Einsicht der Laien namentlich das 16. Jahrhundert. Die damalige, gewaltige Entwicklung der Tonkunst ging bekanntlich nicht von den Kontrapunktisten, sondern von den Hellenisten aus. Trotzdem liegt der musikalische Hauptwert der Laienliteratur nicht in ihren Urteilen über Meister und Werke, sondern in ihren Berichten und Notizen über musikalische Vorgänge, Einrichtungen und Bräuche; er liegt in dem, was über Besetzungsverhältnisse, über Verwendung der Musik, was über die Organisation des alten Musikwesens bekundet oder angedeutet wird. Das sind Dinge, bei denen M. Prätorius und seine Vorgänger wie Nachfolger mancher Ergänzung bedürfen, Fragen, denen der Fachmann in der Regel, wenn es sich nicht um einen besonderen Auftrag oder um einen besonderen Zweck handelt, nur geringe Aufmerksamkeit zuwendet. Wenn überhaupt, behandelt er sie lehrhaft und abstrakt. Den Laien dagegen fesseln musikalische Zustände selten an sich, sondern er beachtet sie vorwiegend nur, wenn sie ihm entweder als Begleiterscheinungen von Ereignissen, die ihm persönlich wichtig sind, oder wenn sie ihm als auffällige Abweichungen von der Observanz entgegentreten. Diese Verbindung mit dem Leben aber ist's, die den musikalischen Laienberichten die Mannigfaltigkeit und Menge kleiner, eigner Züge zuführt, die in der Hauptsache bekannte Verhältnisse mit neuen und manchmal wesentlichen Aufschlüssen bereichern, sie berichtigen und setzen hie und da auch Probleme ab. Dieser Gewinn bleibt auch in den Tagebüchern, Briefen und Erinnerungen unmusikalischer Verfasser nur ausnahmsweise ganz aus, und er ist im ganzen so groß, daß der Musikhistoriker, der in eine Periode eindringen will, sich im Lichte steht, wenn er nicht alle zeitgenössischen Berichte heranzieht. Unter unsern neuen Biographen haben sich Jahn, Chrysander und Thayer am entschiedensten und mit bekanntem Erfolg diesen Grundsatz zu eigen gemacht. Wird er, wie zu wünschen, ins allgemeine Arbeitspensum aufgenommen und systematisch durchgeführt, so ist noch eine sehr große Arbeit, zuvörderst im Durchlesen und Excerpieren, zu leisten. Die

gedruckten Werke bilden nur einen Teil der durchzuarbeitenden Masse und für die ganze ältere Zeit wahrscheinlich, für das 16. und 17. Jahrhundert bestimmt, den kleineren. Wie viele und wie köstliche Bilder aus dem Musikleben des 16. Jahrhunderts liegen allein ungekannt und ungenutzt in der geschriebenen Selbstbiographie des jüngeren Felix Platter[1]. Da sind unter den eingestreuten „Neuen Liedern" ganz eigne Beiträge zur Geschichte des Quodlibets, in der Schilderung der Stuttgarter Hoftaufe von 1596 tut sich ein musikalischer Festpomp auf, der auch die Kenner dieses Themas in Erstaunen setzen kann: jeder der fürstlichen Gäste zieht mit seinen eigenen Musikern und Sängern, die marschierend aus Büchern vortragen, ein, bei jedem Zug mindestens 1 Trompeter. Der Herzog von Württemberg hat diesen durch zwei geigende Narren ersetzt, der Graf von Holach seine Sänger in Pärchen von Mönchen und Nonnen verkleidet, der Markgraf Georg Friedrich bringt zuerst mit Zinken, Posaunen und Schalmeien Ernst in den Einzug, ihm folgt der Graf von Rappoltstein mit zahlreichen Trabanten, die sämtlich Trommeln und Pfeifen führen. Diesem einen Bild folgen immer weitere und ebenso interessante aus dem Musikleben der Zeit. Um die vollständigere Erschließung unserer Laienquellen einzuleiten, wird es aber genügen, wenn zunächst die Drucke in Angriff genommen werden.

Hierzu wollen die folgenden Auszüge aus vier sehr bekannten deutschen Memoirenwerken des 16. Jahrhunderts anregen. Wir reihen sie nach den Geburtsdaten und beginnen demnach mit dem großen Maler Albrecht Dürer (geb. 1472), der vielleicht mit der Musik als Flötenspieler praktisch vertraut war[2].

Die Quellen zu Dürer sind das Tagebuch, das er während der Reise in den Niederlanden geführt hat, und die Briefe, die er von Venedig an Nürnberger und sonstige deutsche Freunde und Bekannte gerichtet hat. Seine Berichte beziehen sich demnach auf ausländische Musikverhältnisse in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, es fallen aber von da aus Streiflichter auf das, was in der Musik Deutschlands in der Zeit Brauch und an der Ordnung war.

---

[1] Universitätsbibliothek zu Basel: λi III, 3.

[2] Die Annahme stützt sich auf die bald folgenden Mitteilungen Dürers über gekaufte und geschenkte Pfeifen. Indeß können diese Pfeifen auch Kinderspielzeug oder irgend etwas anderes als Musikinstrumente sein.

Da meldet er denn auf S. 40[1]:

Die Frauenkirche zu Antorff (Antwerpen) ist übergroß, also daß man viel Amt auf einmal darinnen singt, daß keins das andere irrt. Und haben allda köstliche Stiftungen, da sind bestellt die besten Musici, die man haben mag.

Die Notiz beleuchtet den Anteil, den die Kirche am Aufblühen der Niederländischen Schule gehabt hat. -

S. 48 beschreibt er eine Straßenprozession zur Himmelfahrt:

Da waren auch in den Unterschieden (d. h. Zwischenräumen der einzelnen Zünfte und Gruppen) getragen groß köstlich Stangenkerzen und ihr altfränkisch lang silberne Posaunen. Da waren auch auf teutsch viel Pfeifer und Trommelschlager. Das wird Alles hart geblasen und rumorisch gebraucht.

Nach Dürer waren also die langen silbernen Posaunen um 1520 in Deutschland ausgestorben, und die deutsche Holzbläsermusik trug einen milden, zarten Charakter. Daß diese zweite Ansicht für das ganze Deutschland, z. B. für Pommern und vielleicht das niederdeutsche, mit den Niederlanden zusammenhängende Küstengebiet überhaupt nicht gilt, wird später belegt werden.

S. 54 erwähnt Dürer von seinen Bekannten den Hauptmann und Lautenschläger Felix und den Posauner Johann von dem Winkel. Letzterem schenkt er eine kleine Holzpassion. Daraus darf auf das soziale Ansehen der Instrumentalmusiker in den Niederlanden am Anfang des 16. Jahrhunderts geschlossen werden. Denn Dürer verkehrte nur in der besten Gesellschaft. Bei dem Lautenschläger Felix wird diese Annahme noch durch den Beititel: Hauptmann verstärkt: es handelt sich da um die Hauptmannschaft in einer der für Maleraugen so interessanten Schützengilden. Auch Felix wird (S. 69) von Dürer „knieend in sein Buch", d. i. wie er Laute spielt „mit der Feder konterfeiet" und revanchiert sich dafür mit 100 Austern. Der zweite von Dürer gemalte Antwerpener Musiker ist Florent Nepotis, der Hoforganist der Herzogin Margaretha. Dürers Musikliebe scheint seinen niederländischen Freunden bekannt gewesen zu sein, denn der Rentmeister Lorenz Starken schenkt ihm (S. 89) eine große elfenbeinerne Pfeife, nachdem sich der Meister kurz vorher (S. 55) selbst für 2 Stüber kleine Pfeifen gekauft hatte. Das Geschenk Starkens

[1] Zitiert wird nach: Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß ... herausgegeben von Ernst Heidrich, Berlin 1908.

machte dann bei dem Heimtransport der in den Niederlanden erworbenen Wertgegenstände besondere Schwierigkeiten.

Durch die von Dürer aus Venedig 1506 an Pirkheimer u. a. geschickten Briefe erfahren wir, daß auch in der Dogenstadt die Instrumentalisten zu der guten Gesellschaft gehörten. Denn er zählt (S. 123) unter den vornehmen Leuten, mit denen er tagtäglich umgeht, neben „vernünftig Gelehrten, Verständigen im Gemäl" auch Lautenschlager und Pfeifer auf. Seine besondere Aufmerksamkeit haben die venetianischen Geiger erregt. Von ihnen schreibt er (S. 137): „die machens so lieblich, daß sie selbst weinen". Um diese Zeit waren in Deutschland wohl Fiedler, die zum Tanz und fürs Volk aufspielten, aber noch keine Kunstgeiger bekannt. Als eine die Musik wenigstens indirekt berührende Notiz mag aus den Briefen noch mitgeteilt werden, daß Dürer in Venedig für zwei Tanzstunden einen Dukaten bezahlen muß und deshalb auf weiteren Unterricht schleunig verzichtet.

Auf Dürer folgt Thomas Platter (geb. 1499), der Vater des oben erwähnten Felix P., ein Mann, der es vom Hirtenknaben, man kann sagen vom Betteljungen bis zum Baseler Professor und Hausbesitzer gebracht hat. In der frühesten Kindheit, wo er die Geißen zu hüten hatte, lernt er, weil das zum Geschäft gehört, das Hirtenhorn blasen (S. 33)[1], in seinem zehnten Jahre kommt er zu einem Pfarrer, der ihn unterrichten soll, aber ihn nichts weiter lehrt als singen und wie es scheint nur ein einziges Stück, das Salve, mit dem der kleine Platter, zusammen mit einigen Mitschülern, ausgeschickt wird, um Eier zu betteln (S. 30). Nach einigen Wochen diesem Elend entwichen, gerät er in ein gleich großes dadurch, daß er bei einem älteren Vetter, Paulus, „Bacchantenschütz" wird und mit diesem seinem Patron acht Jahre lang die deutschen Lande durchzieht. Aus Platters Mitteilungen über diese Periode wird's sehr deutlich, wie die fahrenden Scholaren vollständig vom Bettelgesang lebten. In Naumburg ziehen sie truppweise durch die Stadt: „etliche, die singen konnten, sangen, ich aber ging heischen" (S. 38). In Breslau sind auf einmal etliche tausend Bacchanten und Schützen in der Stadt, verteilen sich auf die sieben Kirchspiele und liefern

[1] Thomas Platters Leben, herausgegeben von Heinrich Düntzer, Stuttgart 1882.

einander förmliche Schlachten, wenn sie sich bei ihren Kurrenden ins Gehege kommen (S. 40). Aus dem Bericht über die Breslauer Zeit erfahren wir aber doch auch über geordnetere Musikzustände. Platter ist da mit anderen seinesgleichen vorübergehend in der Elisabethschule untergebracht und erzählt da vom Subkantor und vom Responsoriengesang während einer Gewitternacht (S. 42). In München ist der Schütz mit seinem Bacchanten wieder allein; die Schule zu besuchen wird ihm dadurch unmöglich, daß er „auf der Gasse um Brot singen und es seinem Paulus präsentiren" muß (S. 47). Zwei Seiten weiter schreibt er: „Auch bin ich übel erfroren, weil ich oft bis um Mitternacht in der Finsterniß herumgehen und um Brot singen mußte." Vergebens flieht er nach Freisingen, von da nach Ulm, der Vetter Bacchant ist immer mit der Hellebarde hinter ihm her und will die „gute Pfründe", die er an dem Knaben hat, nicht verlieren. Auf diese Weise wird Platter 18 Jahre und kann noch nicht einmal den Donat lesen. Erst von jetzt ab erhält er auf den Lateinschulen von Schlettstadt, dann in Zürich regelmäßigen Unterricht. Am Frauenmünster ist 1519 bereits die Reformation in Sicht, aber noch müssen die Schüler täglich in die Kirche gehen, Vesper, Metten und Messen singen. Der Pfarrer Myconius hat den „Gesang zu regieren", aber offenbar keine Freude an der Sache und läßt sich deshalb von dem doch offenbar wenig musikalischen Platter, insbesondere bei den „niedrigen Messen, als Requiem und dergleichen" vertreten (S. 65). An derselben Stelle äußert Platter seinen Unwillen darüber, daß bei den „Päpstischen" sich so mancher finde, „der besser plärren als ein Evangelium erklären kann". Man sähe jeden Tag in den Schulen, „wie tolle Bacchanten auf die Weihen kamen und geweiht wurden, obgleich sie nur ein wenig singen konnten, sonst nichts verstanden". Auf die Messe ist Platter als heimlich Reformierter besonders schlecht zu sprechen, einmal (S. 69) gebraucht er Messe und Götzendienst als Synonyma. Als er aber nur wenig später in das katholische Wallis, seine Heimat, kommt, verwahrt er die Züricher gegen den Vorwurf der Ketzerei mit dem Hinweis darauf, daß sie noch die Messe singen, sich selbst dadurch, daß er in Visp mit anderen Schülern dem Pfarrer beim Messengesange hilft.

Noch einmal gerät P. ins Leben des fahrenden Scholaren. Er

zieht einem Bekannten nach Uri nach: „Da ging es mir erst übel, wenn ich da um Brot sang, da man dessen nicht gewohnt war, und ich hatte eine Bacchantenstimme“ (S. 74). Aus dieser letzten Bemerkung darf man wohl schließen, daß das fahrende Volk vor allem auf die rührende Wirkung der Kinderstimme spekulierte.

Was Platter sonst noch aus der Zeit, wo er wieder Schweizer geworden ist, über Musik mitteilt, beschränkt sich auf allgemein bekannte Bräuche und Verhältnisse: in Zürich ziehen abends und morgens Trompeter durch die Straßen und geben das Signal für Schlafengehen und Aufstehen (S. 89), ein Dorfwirt schlägt die Laute mit der Feder und singt dazu (S. 101), Platters Frau pflegt zu singen, wenn sie fröhlich ist (S. 116), Studenten singen beim Nachttrunk (S. 133), Knechte beim Marsch (S. 139). Auch hier wird er nirgends ausführlich, ähnlich wie er aus der Zeit des Umherziehens nirgends ein Stück, nirgends einen Komponisten nennt. Wie das kommt, hat bereits die Naumburger Notiz erklärt: während seine Kameraden singen, geht er die Gaben einzusammeln, dazu wurde in der Regel der schwächste Sänger verwendet. Später hat er viel gesungen, aber die Musik ist ihm dabei nicht lieb, sondern zuwider geworden, zu musikalischen Interessen hat er es nicht gebracht. Trotzdem sind auch seine Notizen nicht ganz ohne musikgeschichtlichen Ertrag. Einmal beleuchten sie die große Bedeutung, die der unbegleitete einstimmige Gesang, der gewiß zum Teil wenigstens vom alten Gute lebte, noch in der a cappella-Zeit gehabt hat, zweitens machen sie uns genauer als andere Quellen damit bekannt, wie es auf der untersten Stufe aussah, zu der es die Musik im Dienste der caritas jemals gebracht hat.

Unser dritter Zeuge, der Stralsunder Bürgermeister Sastrow[1] (geb. 1520), der als Greifswalder Kind die Zeit miterlebt hat, wo Dulichius in Stettin herrschte, läßt für sich und seine Landsleute keinen Zweifel darüber, daß damals die Musik im Pommernlande etwas bedeutete. Die beredtesten Spuren musikalischen Volkssinns haben wir da in den von Sastrow mitgeteilten, aus dem Musikleben geschöpften Sprichwörtern: „In fine videtur cujus toni“ (I 65), „Kapellen besingen“, d. h. Übermäßiges und Überflüssiges tun (I 117),

---

[1] Bartholomäi Sastrowen Herkunft usw. 3 Bände. Greifswald 1823.

„die Passio spielen", im Sinne von etwas ausstehen (I [122]) sind die ersten, andere folgen. Seine eigene Stellung zur Musik kennzeichnet Sastrow in mannigfacher Weise. Pforzheim rühmt er (I [266]) als eine Stadt, wo man viel gelehrte, bescheidene, freundliche, wohlerzogene Leute und sonst alles fände, was zur leiblichen und geistlichen Notdurft gehöre, insbesondere auch „Predigten und Gesänge". Dann führt er gelegentlich auch bestimmte Gesangsstücke an: der Stralsunder Ratsmann Wessel verspottet eine vertriebene Äbtissin, indem er das Veni sponsa salvatoris anstimmt (I [53]). Während seiner Greifswalder Schulzeit muß er in der Kirche zu Palmarum in den ersten Jahren das kleine, später das große Hic est und zuletzt das Quantus singen.

Das war — bemerkt er — den Knaben eine große Ehre und ihren Aeltern nicht die geringste Freude, denn man gebrauchte darzu aus den Schulen die wackersten Knaben, die sich nicht entsetzten vor der großen Menge der Clerisei, auch weltlicher Personen und mit heller Stimme, sonderlich das Quantus heraus heben konnten.

Sastrow schließt diese Erzählung mit der auch für den gegenwärtigen Kampf um den Gesang an höheren Lehranstalten beachtenswerten Bemerkung, daß selbständiges Vorsingen die Jugend moralisch fördere, ihren Mut wecke und die „Complexio sanguinea" vermehre (Im [62]). Unter den besonders angeführten Stücken erscheint auch der Choral: „An Wasserflüssen Babylons", den er als „den Jammergesang" κατ' ἐξοχήν bezeichnet (I [172]).

Mit dem früh erworbenen hellen musikalischen Blick hat Sastrow auf seinen zahlreichen Reisen, die ihn auf die Reichstage und durch ganz Deutschland, die ihn weiter auch in die Niederlande und nach Italien führten, mancherlei Dinge beobachtet, die in der Musik seiner Zeit als ungewöhnlich oder neu auffallen mußten. Zum Teil sind sie für heute musikgeschichtliche Nova. Dahin gehört vor allem die Mitteilung (I [238]), wie man zu Speier 1543 während des Reichstags dem Kurfürsten von Sachsen eine Kirche zum Gottesdienst verweigert.

Da „braucht (er) dazu ein Schenkhaus; darin ließ er ein Gestühl machen, darauf der Prediger stund, brauchte er anstatt der Orgeln Musicam instrumentalem mit Lauten, Zwergpfeifen, Zinken, Trommeten, Geigen ineinander gestimmt; war wohl zu hören".

Was Sastrow veranlaßt hat, den Vorfall aufzuzeichnen, ist die Besetzung des Orchesters. Daß hier nicht bloß Holzbläser mit Messinginstrumenten, sondern auch mit Geigen zusammenwirkten, war eine neumodische, italienische, in Deutschland noch vollständig außerordentliche Einrichtung. Sie hat mit anderen auch Sastrow in Verwunderung gesetzt, aber vom Ausfall ist er sehr befriedigt.

Das dritte Kapitel des 9. Buchs beginnt:

Was ich zu Trient gesehen und gehört

In den Ostern zu Trient hab ich die lieblichste Musicam vocalem in der Kirchen gehört; hab sonst Hertzog Ulrichs von Würtemberg (der vor anderen derowegen gerühmt sein wollte), des Churfürsten von Sachsen, des Römischen Königs, ja des Kaisers Musicam gehört, aber dießer lang nicht gleich. Alte Männer, so Bärte hatten bis auf den Latz, sangen in voller, nicht mutirter Stimme den Diskant so rein und lieblich wie wohlstimmende Mägdelein etc.

Diese Stelle bezeugt erstens die starke Wirkung, die guter Kastratengesang auf unbefangene Zuhörer ausübte, zweitens gibt sie eine Rangordnung derjenigen deutschen Hofkapellen, die im Jahre 1547 als die bedeutendsten galten. Drittens ist sie für die Frage: warum wenige Jahre später die Reform der Kirchenmusik gerade dem in Trient tagenden Konzil überwiesen wurde, nicht belanglos und verdient bei künftigen Erörterungen über das Thema Beachtung.

Die Musik in Rom scheint Sastrow viel weniger interessiert zu haben. Bei der Beschreibung der großen Fronleichnamsprozession (I[353]), an der der Papst teilnahm und bei der ohne Frage die Sistinasche Kapelle mitwirkte, erwähnt er sie gar nicht. Dagegen erzählt er, über die Blasphemie entrüstet, daß ein geistlicher Prokurator die Worte „Jesu, fili Dei miserere mei" auf die Melodie „als die Itali ihr lang Lied, so kein Ende haben können, mit Falalilala", also auf eine Tanzmelodie, gesungen habe. Die Stichelei auf die „langen Lieder" der Italiener zeigt, daß die Vorwürfe, welche die Hellenisten gegen die Unnatur der Madrigale erhoben, die Laienwelt hinter sich hatten.

Eine gute Nummer erhält die Musikliebe der italienischen Klöster. Die sucht Sastrow, das eine nach dem anderen, auf, veranlaßt durch einen mitreisenden Niederländer namens Petrus.

Petrus — heißt es I[316] — war des Weges und in allen Städten wie weit die auch von einander lagen und wie sie hießen, bekannt, sonderlich in den Klöstern; hatte gar nichts studiert, gleichwohl ein guter Musicus, konnt singen was ihm

vorkam. Wenn wir in eine Stadt kamen, lief er stracks mit uns nach dem Kloster. Die jungen Mönche wußten ihn bei Namen zu nennen: Meßere Petre, empfingen ihn freundlich, holten stracks Partes — d. i. Stimmbücher — und ein Gläslein mit Wein, sungen mit einander ein Stücklein und trunken einen Trunk, und flux an einen anderen Ort.

Den bedeutendsten musikalischen Eindruck, den Sastrow aus den Niederlanden mit heimgebracht hat, veranlaßte in Antwerpen der Besuch eines Instrumentenmuseums, das der Schösser Casper Duitz, trotz dieses Namens ein geborener Italiener, in seinem als Sehenswürdigkeit bekannten Hause eingerichtet hatte:

In einem jeden Gemach waren instrumenta musicalia, doch nicht in dem einen als in dem andern; denn in dem einen stund ein Positiv, Zimpfeney, im andren Polnische Geigen, im dritten Partes[1], im vierten Lauten, Harfen u. Citern, im fünften Zinken, Schalemeien u. Bassunen, im sechsten Block- und Schweizer-Pfeifen. Ein Jungfer führte uns in den Gemächern, konnte meist auf der Zimpfeney, Lauten und Geigen, darauf sie dann auch schulrecht that.

Was Sastrow außer dem Angeführten aus Deutschland Musikalisches zu berichten hat, beschränkt sich in der Hauptsache auf Erlebnisse während der Reichstage. So beschreibt er (II[38]) das Treiben des Herzogs Friedrich III. von Liegnitz auf der 1547 in Nürnberg gehaltenen Tagung. Dieser exzentrische Herr, der „seines Saufens wartete und stets voll war", fand seinen besonderen Spaß daran, die Hofleute des Markgrafen Johann von Brandenburg zu einem „unschmeidigen Saufen zu bringen".

Einsmals wie sie gar bezecht, hat der Herzog sechs Markgrafischen den rechten Aermel vom Wamms und Hemde schneiden lassen, daß also der Arm ganz nakend, die Hosen aufgelöst, das Hemde zwischen den Hosen und Wams umher etwas aufgezogen, ohne Schuhe auf den Socken, im bloßen Haupte und das große Spiel der Stadt Nürnberg Spielleute vor ihnen her was sie aus aller Macht zum lautesten blasen konnten ... aus der Herberge nach Herzog Heinrichs von Braunschweig die Gasse entlang ... gangen."

Am Schluß dieser Geschichte heißt es: Der Kaiser soll übel damit zufrieden gewesen sein, daß den Deutschen bei anderen Nationen solch ein grausamer Spott widerfahren. Leider teilt uns Sastrow nicht mit, was der Nürnberger Rat zu solchem Mißbrauch seines „großen Spiels" gesagt hat.

---

[1] Mohnike, der offenbar amusische Herausgeber des Lebenslaufes, bemüht sich an der vorhergehenden Stelle die partes in einer langen Anmerkung mit Hilfe alter Schriftsteller für Eß- oder Trinkgeräte zu erklären, hier verzichtet er darauf das Wort zu „enträtseln".

Beim Augsburger Reichstag ist es unserm Gewährsmann aufgefallen, daß vor dem Hause des gefangenen Landgrafen von Hessen „die spanische Macht", die die Wache stellt, die ganze Nacht hindurch mit Trommeln und Pfeifen auf und ab geführt wird (II[48]). Auch daß gehenkte spanische Soldaten vom Galgen unter Vortritt der weißgekleideten singenden Chorschüler abgeholt werden, befremdet ihn (II[51]). Im übrigen ging es auf diesem Augsburger Reichstag besonders lustig her:

> Die Herren auf dem Reichstag, dieweil so viele königliche und fürstliche Frauenzimmer zur Stelle, die auch viel fürstliche und gräfliche Fräulein bei sich hatten ... banckirten trefflich, hatten fast alle Tage und Abende Tänze, welsche u. deutsche; sonderlich König Ferdinandus war selten ohne Gäste, wurden stets herrlich, dazu mit allerlei Kurzweil von prächtigen Tänzen traktirt; hatte überaus stattliche wohlgeordnete Musicam non solum instrumentalem, verum etiam vocalem ... Ich habe auf den Abend bei ihm ein Tanz gesehen, wo ein Spanischer Herr ... ein Fräulein aufzog und mit derselben ein Algarde oder Passionesa (wie sies nennen, ich verstehs nicht) tanzte; er that ab und zu gewaltige Sprünge, sie auch, wußte ihm von allen Seiten zu begegnen, daß es mit Lust anzusehen war, und nun dann den Tanz zu Ende, fing ein ander Paar einen welschen Tanz an. (II[84])

Da Sastrow hier besonders betont, daß König Ferdinand nicht nur seine Instrumentalisten, sondern auch seine Sängerkapelle mit auf dem Reichstag hatte, darf man wohl schließen, daß das eine, wenn auch nicht völlig vereinzelte Ausnahme war. Interessant ist an der Stelle zweitens, daß sie einen Anhalt für das Aufkommen und die Herkunft von Galliarde und Passamezzo gibt. Denn die meint Sastrow ohne Zweifel mit den ihm selbst unverständlichen Namen Algarde und Passionesa.

Zur Geschichte des Tanzes gehört auch ein Vorfall, der unserm Sastrow kurz vor seiner Hochzeit passiert ist (III[5]). Er tanzt bei Freunden mit seiner Braut einen Tanz, bei dem sich Tänzer und Tänzerin „umkuseln", d. h. umfassen und umdrehen, also eine Art Walzer, und wird dafür den anderen Tag vor dem „Lüb'schen Baum" gefordert, d. h. zu einer harten, entehrenden Strafe verurteilt. Der Rat zu Greifswald hatte kurz vorher den Walzer verboten und Sastrow davon nichts erfahren.

In den musikalischen Mitteilungen, die Sastrows Pommersche Heimat betreffen, kommt wenig Bemerkenswertes vor. Daß den Bräutigam die Spielleute aus dem Hause nach der Kirche geleiten

(III⁵), war in allen Ländern und bei allen Ständen bräuchlich. Eher verdient schon Beachtung, daß ein Pfeiffer gelobt wird, weil er mit seinen Spielleuten ein tüchtiges Feldgeschrei machen kann (I⁶⁵), daß Sastrow von seiner zweiten Frau rühmt (III²¹⁸), sie singe geistliche Psalmen und keine Buhlenlieder. Denn das erklärt die Neigung zu Buhlenliedern in Haßlers Lustgarten und in anderen berühmten Werken. Weiter wird als Zeichen für die Hoffart einer Greifswalder Bürgermeisterin angeführt (I¹⁰⁴), daß sie zu ihrer Hochzeit die herzoglichen Spielleute aus Stettin habe kommen lassen. Interesse erregt auch die Bemerkung (I¹¹²), daß 1534 beim Begräbnis des Superintendenten Ketelhut zum ersten Male seit 22 Jahren wieder die Glocken geläutet worden seien. Der Brauch war der Pest wegen eingestellt worden und dann eingeschlafen. Den Beschluß der Auszüge aus Sastrow mag eine Anekdote (III¹³⁵) bilden, die ins Jahr 1555 und in einen Besuch fällt, den der Herzog von Pommern der Stadt Stralsund abstattete:

Einsmals als sich mein Gnädiger Herr aus dem Fenster gelegt und hinter seiner Fürstlichen Gnaden vier Polnische Geiger (so kunstvoll genug, also wohl zu hören waren) stunden und das eine Stück nach dem andren zogen, waren auf dem Platz etliche Knechte, sagte der eine zum andern: „Die Sundischen hebben beter Piper als de Fuerst; dith is man Brüderie (ich muß allhie ihre förmlichen Worte gebrauchen) mit dem Herrn. Noen, Hertoch Bugschlaff plach[1] vier Tromminter und ein Kutteltrummer hebben; dath braßkite[2] ins Feldt; dith is man Hyerie mit dissem Fürsten, wo pipen seiner Piper puib, puib, puib!"

Der Herzog war, wie Sastrow weiter erzählt, über die von den Knechten an seiner Musik geübte Kritik empört und bemerkte den Vertretern der Stadt, denen er förmliche Beschwerde vortrug, daß er wohl unterwiesen worden, wie er seinen fürstlichen Stand führen sollte, und daß der Vorfall ihm bei Hofe langen Ärger eintragen werde. Die musikgeschichtliche Pointe ist aber die, daß die Hörer, welche die Musiker des Herzogs nicht sehen konnten, das ihnen noch fremde Streichspiel für Bläsermusik hielten und als solche für zu schwach erfanden. Die Stelle bildet also auch einen Beleg dafür, daß die Stralsunder anders als Dürer an einen „rumor'schen" Bläserklang gewöhnt waren.

[1] pflegte.
[2] prasselte.

Die letzte Quelle, die hier auf ihren musikgeschichtlichen Gehalt geprüft werden soll, sind die Denkwürdigkeiten von Hans v. Schweinichen[1]. Dieser schlesische Ritter von Schweinichen (geb. 1552) ähnelt dem Schweizer Thomas Platter darin, daß er mangels musikalischer Bildung und Interessen sich bei seinen Mitteilungen über Musik ganz kurz faßt. Er unterscheidet allenfalls eine besonders gute Musica von dem, was es gewöhnlich zu hören gibt, und schätzt sie, sei sie nun besser oder schlechter, als notwendige Beigabe festlicher Stunden und namentlich der „starken Räusche", die an dem Hof zu Liegnitz, wo Schweinichen vom Junker bis zum Marschall aufrückte, zum täglichen Brot gehörten. Aber er bringt so gut wie nichts zur Kunde und Geschichte der Instrumente; häufiger erwähnt er nur Trommeln und Pfeifen und am häufigsten Trompeten und Kesseltrommel (Pauke). Das Wort Fiedler kommt nur einmal vor, obwohl Schweinichen in der Nähe von Polen lebt, ebenso spricht er nur einmal von Lauten und Harfen; mehrmals, unklar was gemeint ist, von „Instrumenten". Wir stehen demnach bei ihm vor einer großen Dürftigkeit und vor einem großen Einerlei, jede zweite oder dritte Notiz berichtet wieder von Trompeten. Und dennoch hat Schweinichen großen Wert. Denn alle diese einzelnen Nachrichten, die sich auf den ersten Blick so ähnlich sehen, sind immer andere und eigne Situationsbilder, die auch die Musik immer wieder verschieden verwendet zeigen. Der Trompeterdienst insbesondere ist von keinem Spezialisten so erschöpfend vorgeführt worden, wie von Schweinichen, aber auch auf das Wesen der „Aufwartungen" überhaupt und ihre Mannigfaltigkeit fällt durch ihn neues und starkes Licht. Es empfiehlt sich daher, seine loci de musica sämtlich und so wie sie hintereinander folgen, mitzuteilen. Die nötigen Erklärungen und Ergänzungen werden durch Parenthesen gegeben:

S. 25. Wie nun J. F. G. Herzog Heinrich wegziehen wollen, erstachen J. F. G. Trommler einander zu Teschen am Thor, daß der eine auf der Wahlstatt blieb.

S. 29. Wie nun wir an die Weichsel kommen hat Hans Zedlitz einem Polacken zwei Jungen stehlen lassen, weil . . . sie

[1] Herausgegeben von H. Oesterley, 1878.

gute Musikanten waren und sonsten auch auf allen Instrumenten musiciren konnten.

S. 35. Nun währet es nicht lang, so kamen die Frauen und Jungfrauen mit etlichen Wagen (zur Hochzeit), darüber der Vater gar lustig war, befahl mir ich sollte nach Fiedlern schicken und lustig sein, welches geschah und tanzet die ganze Nacht, Wolf Eichholz aber erdachte ein Liedlein als:

Ursulein von Schaben
Hänslein will sie haben,

und was dessen war.

S. 46. Auf den Abend machten J. F. G. ein Banket. Die Musika war lieblicher, der Wein gut, die Jungfrauen schön . . . . Wann ich diese Zeit vom Himmel auf die Erde fallen sollen, wäre ich nirgends als gen Liegnitz gefallen, ins Frauenzimmer, denn da war täglich Freude und Lust mit Reiten, Ringelrennen, Musika, Tanzen und sonstigen Kurzweil.

S. 49. Wie nun J. F. G. nachent an Grottkau kamen . . . schicket der Herr Bischof zu J. F. G. und ließ bitten, J. F. G. wollten in der Stillen durchziehen und gar nicht trompeten lassen.

S. 50. Denn es diese Zeit zu Liegnitz ein lustiger Ort war, mit Musika, Tanzen und lustig sein, daß auch J. F. G. nichts darnach frageten, wenn wir auf dem Schloß eine ganze Nacht tanzeten, auch oft mit der Musika vor J. F. G. Zimmer kamen, machten sie auf und waren wohl zufrieden, hielten auch im Bette einen Trunk mit uns.

S. 57. Es währet aber nicht lange, J. F. G. kommen mit einer Musika zu mir und sind lustig und guter Dinge.

S. 68. Wie J. F. G. hernach ins Schloß (zu Heidelberg) kamen, gingen J. Kurf. G. meinem Herrn . . . . entgegen . . . . Auf den Abend bliesen zehn Trommeter zu Tisch und ein Kesseltrommel drein. J. Kurf. G. aber aßen gemeiniglichen in der Kammer . . . . daß, wenn sie zu und von Tische gingen, neben seiner Gemahlin desto freier beten und die Psalmen singen mochten.

S. 70. Wie ich nun . . . über die Brücken zu Prag nach der alten Stadt postire und der Postmeister, wie bräuchlicher, bläset,

stehen die Liegnitzschen Landschaft Abgesandten . . . auf der Brücken.

S. 74. Mit solcher (abschläglicher) Antwort mußte ich zu Anspach abziehen und . . . ward vor den Thoren geblasen, da ich wegzog:

Hat Dich der Schimpf berauen,
So zauch nun wieder anheim

und wie etwan das Lied weitergehet.

S. 93. Es trug sich unter anderm zu, daß ich nicht mit den letzten, so aufgewartet, Abends bei Tische war . . . . Heillung (ein mißgünstiger Kollege von S.) kommt heim und ist gar voll, setzt sich zu uns ins Gelag redet mich zu, was ich vor ein Kerl war, daß ich nicht die Trommeten blasen ließ. Ich entschuldigte mich, es . . . hörten die landsknechtischen Hauptleute auch lieber Trommel und Pfeifen, als Trommeter. Darauf saget er, was er nach mir fraget, rufet den einen Trommeter zu sich, befiehlet ihm, er soll blasen neben seinen Gesellen, deren 5 waren.

S. 98. (In Bonn) ward der Musika auf den Abend, welche stattlicher war und ungefordert kommen, auch eine Verehrung gegeben (zu einer Zeit, wo Schweinichen und sein Herr in ärgster Geldverlegenheit waren).

S. 99. Wann der Rath (von Köln) den Wein schicket, so schicken sie auch dabei die schönste Musik. . . . . . Nun wollten sich J. F. G. sehen lassen, ließen täglich zu Tische mit 8 Trommeten und Kesseltrommelschlagen blasen und hielten sich ganz fürstlicher. Wenn die Trommeten gingen, so reit auf allen Gassen zu, . . . und war ein groß Gefresse und Gesäufte.

S. 108. Wie nun derselbigte Abend (wo im Nonnenkloster ein Mummenschanz stattfinden soll) kommt, legte J. F. G. sich und wir anderen die Mummerei-Kleider an und waren 3 Mann und 3 Jungfrauen und hatten schöne Musika dabei.

S. 156. Wie J. F. G. mein Herr, Solches vernahmen, laufen sie in die Kammer und schließen hinter ihr zu. . . . Indeß

kommt die Herzogin mit der Musika n'auf, wär gern in die Kammer gewesen und konnte ihr Niemand aufmachen.

S. 158. Einst komme ich zum Hainau'schen Thore rein geritten und sehe, daß vor J. F. G. Haus die Trommeter mit Kesseltrommel halten, weiß nichts anders, J. F. G. würden etwan spatzieren reiten wollen, weil J. F. G. stets 3 oder 4 Trommeter bei sich hatten. Derwegen so frage ich, was es bedeutet. Da saget der Trommeter, sie sollten Schüttelern vor einen Schelmen ausblasen auf allen Vierteln und da hätten sie den Zettel seines Verbrechens.

S. 164. Folgenden Tages ritten J. G. F. mit dem Herrn Bräutigam der Braut, welche eine Pfalzgräfin von Baden war, entgegen. Hatt ungefähr 32 Roß und 3 Trommeter.

S. 176. Wie der Tag (einer adligen Landhochzeit auf Gröditzberg) kommt, war Alles wohl angestellt, hatten Trommeter, Kesseltrommel und Musiker genug da droben.

S. 178. Am Sonnabend aber ritt ich fort und wie ich unter den Gröditzberg komme, so laß ich den Trommeter blasen ... Nun hatten J. F. G. Polacken bei sich und in Küche und Keller war kein Vorrath vorhanden. Es blies der Trommeter zu Tisch, nach solchem verzog sichs bei einer Stunde, ehe angericht ward.

S. 180. Wie nun das Feuer (Feuerwerk auf dem Berge) anging, ließen J. F. G. hundert Röhre losschießen, Trommeter blasen und Kesseltrommel schlagen.

S. 184. Darauf machte ich Rechnung, daß wir (bei dem Fischzug in fremdem Gewässer) mit 18 Rossen, 3 Trommetern, 6 Hakenschützen und 2 Lakaien aufkommen könnten ... Sobald nun ein Schuß (als Losung für den Angriff) von den Herzog Friedrichschen (denen der Teich gehörte) angehet, laß ich einen Trommeter blasen und also ein um den andern und hernach alle 3 zusammen, da hat sich (wie mir hernach berichtet worden) ein Wesen erhoben unter Herzog Friedrichs Dienern und ein Jeder hat nach seiner Rüstung geschrieen (weil man hinter dieser scheinbar starken Trompetermusik eine entsprechende Truppenmacht vermutete).

S. 245. Die Zeit waren J. F. G. lustig und guter Dinge . . . vermeinten nichts anders sie wären (obgleich belagert) ganz frei im Rosengarten, denn die Trommeten mußten täglich neben den Kesseltrommel Schlagen zu Tische blasen und beineben täglich mit Ringrennen und sonsten Kurzweilen, Tanzen oder Saufen lustig sein.

S. 253. Wann dann der 13. Februar herzu kam, daß eine Hochzeit auf dem Fürstlichen Hause Liegnitz sollte angefangen werden, . . . ritt ich den 12 dito von Liegnitz, mit 6 Trommeten und einer Kesseltrommel und 21 reisigen Rossen.

S. 254. Ich ging aus dem Losement mit Trommel und Pfeifern als ein Landesknecht, auf dem Schloß aber wurden die Kesseltrommel geschlagen und Trommeten geblosen.

S. 259. Wie J. F. G. vernahmen (daß der Bischof, Herzog Ernst, Herzog Friedrich und andere Herren gegen ihn mit einer großen Menge Reiter und Fußvolk im Anzug wären) befahlen sie mir, alsbald in der Stadt umschlagen zu lassen, fiel demnach also auf einen Klepper, ließ den Trommelschläger neben mir laufen und umschlagen . . . Muß die Mittelgasse unter allen Gassen rühmen, daß sie die munterste und ordentlichste gewesen; denn sobald die Trommel ging, hing an jedem Haus der Stadtordnung nach eine Laterne mit einem Lichte.

S. 260. Und mit dem Tage ließen J. F. G. 8 Trommeter mit einer Kesseltrommel auf den Schloßthurm steigen, auch drei Stücklein 'naufziehen. . . . Wie (der Bischof und seine Verbündeten) aus der Stadt das Gepauke und Blasen gehöret, hat der Herr Bischof gesagt: „Wir sind erkundschaftet worden und werden nichts ausrichten“. . . . (Daraufhin) kommen ihrer drei geritten, haben einen Trommeter mit, ließen blasen und begehreten mit dem Herrn Bürgermeister Sprache zu halten.

S. 266. Die Herren Commissarien gaben uns einen Trommeter zu, der uns durch die Wachen führte.

S. 274. Wie es nun Abends vor 9 Uhr kommt, zog (in Prag wo der Fürst gefangen saß) die ganze Guardia, wie bräuchlich, mit Trommeln und Pfeifen auf, welches J. F. G. noch

furchtsamer machte, da es sonsten am Wochentag nicht bräuchlich, die Guardia aufzuführen.

S. 338. Darauf habe ich ... die Leich (meines Bruders) mit 4 verkappten Pferden ... führen lassen und ... zu Groß-Baulwy mit gebührlichen Ceremonien, als mit 4 Pfarrherrn und 12 Schülern (empfangen) .... Es ist auch die Leiche bei allen Dörfern mit dem Kreuz, Pfarrherrn und Schülern neben dem Glockenklang angenommen worden. Ob ich nun wohl Fürstlichen Befehl hatte uns alle im Kloster zu beherbergen, so entschuldiget sich doch der Abt, daß es nicht bräuchlich mit Leichen im Kloster zu herbergen, derowegen ich neben meinen Schwägern in Kretscham allda verbleiben mußte.

S. 351. Ward (nachdem ich von Neuen in den Dienst J. F. G. getreten) mit an die Fürstliche Tafel gesetzet, allda die Musika ging .... und mit einem guten Rausch abgefertiget.

S. 353. Hernach (habe ich die Holsteinschen Gesandten) nach Liegnitz geführet, da denn im Einzug zu Liegnitz Freudenschüsse aus großen Stücken sind gehalten worden und auf den Thürmen die Kesseltrommel und Trommeten sind gegangen. Abends ward auf das überschickte Bildniß (der Herzogin-Braut) ein Banket mit Musika und großem Gesäufte gehalten.

S. 354. (In Frankfurt a. O.) haben J. F. G. einen Tag stille gelegen und haben die Studenten Abends eine schöne Musika vor dem Lojament gehalten und dabei lustig gewesen.

S. 360. (Beim Einzug der neuen Herzogin in Liegnitz) sind etliche Stücke auf dem Schloß und Stadtwall abgegangen, sowohl die Trommeter auf den Thürmen geblasen, Kesseltrommel geschlagen und darauf die Reiter nach dem Goldbergischen Thore zugerücket ..... Bei dem Goldbergischen Thore aber hat sich eine Musica von Lauten, Harfen und Instrumenten jedoch vermummt gefunden, welche durch die ganze Stadt neben der Herzogin Wagen gegangen, die Instrumente gehen lassen und gesungen, welches ganz lieblich, zierlich und schön gewesen .... Auf dem Schlosse aber, über dem Thor, haben ingleichen 12 Trommeter gestanden,

so geblasen und die Kesseltrommel geschlagen; allda sind wieder etliche Stück losgegangen .... Abends habe ich 12 Trommeter, neben der Kesseltrommel, zu Tische lassen blasen, und in der großen Hofstuben speisen lassen .... Allda sind überaus schöne Music gehalten und ist Jedermann lustig und guter Dinge gewesen, auch keiner nüchtern davon gekommen.

S. 362. (Zur Hochzeit des Herrn von Promnitz in Sorau) gingen J. F. G. mit 8 Wagen, da von 5 Wagen zu 6 Pferden gespannet war, sowohl 12 Trommetern, einer Kesseltrommel neben 12 Trabanten, so auf die Braut warteten.

S. 374. (In Sorau) sind J. F. G. und allsamt lustig gewesen mit Tanzen und Haltung Musika und hat daneben gute Räusche gegeben.

S. 378. Auf den Abend aber waren J. F. G. (in Berlin) in ihrem Zimmer gespeiset und ein stattliches Banket neben einer schönen Music bestellet .... Wie aber (auf der Rückreise) J. F. G. zu Frankfurt über Nacht liegen, kommen die Studenten, deren über 150 Personen waren, vor J. F. G. Lojement mit einer schönen Musica; als schickten J. F. G. mich neben den Junkern 'nunter, mit den Vornehmsten einen Trunk zu thun, daraus dann ein groß Gesäufte war, weil die Musica schön und gut war und wohl klang .... Im Wegziehen nun sehe ich, daß meinem Jungen (Junker) durch den Trommeter, welcher sonsten ritt, (weil er sich) vollgesoffen hatte, die Stelle auf den Kutschen .... eingenommen war. Dies verdroß mich sehr .... und ich ging vor J. F. G. Wagen und frage ob J. F. G. es geschafft, daß der Trommeter meines Jungen Stelle solle einnehmen. Darauf fuhren J. F. G. raus, ich sollte wissen, daß ihm mehr am Trommeter als an meinem Jungen läge.

S. 384. Um 1 Uhr nach Mittage sind J. F. G. Herzog Hansen aus Holstein entgegen geritten mit 138 Rossen, welche alle wohl geputzet neben 8 Trommetern und einer Kesseltrommel .... So war die ganze Stadt in der Rüstung auf, wohl geputzet, und standen vom Goldbergischen Thore an bis zur Schloßbrücke zu beiden Seiten, und auf dem Platze zween

Fähndrich mit ihrem Spiel .... So waren auf den Stadtthoren auch Trommeter und Kesseltrommel gehalten, auf der Schloßbrücken waren ingleichen Trommeter und Kesseltrommel geordnet und 70 Knechte .... Abends zur Nachtzeit habe ich lassen 12 Trommeter neben der Kesseltrommel zu Tische blasen. Ungeacht daß Herzog Hans übel auf war, ist er doch an das Fenster getreten und mich zu sich erfordern lassen und die Trommeter .... hoch gelobet.

S. 386. (Beim Vogelschießen) hat ein Ehrbar Rath um 5 Uhr Abends die Mahlzeit (in Zelten im Freien) zurichten lassen und die Fürsten und Fürstlichen Frauenzimmer .... stattlich traktirt; ... dabei ist eine schönn Musica gewesen und ein groß Gesäufte gehalten worden.

S. 387. Von den Fürstlichen Kindtaufen in Ohlau .... sind Herzog Hans aus Holstein und ein Herr wieder zurück auf Breslau, allda ist wieder ein groß Gesäufte gehalten worden und sind die Herren lustig gewesen, Musica gehalten und getanzet.

S. 388. Abends ist im Glogischen Haag ein Feuerwerk gehalten worden, dabei ein Fähnlein Knechte gestanden, Trommeter und Kesseltrommel auch aufgewartet.

S. 390. Den 23. December habe ich mich mit dem Herrn Kanzler in meinem Hause geletzet und mit ihm ein Banket bestellt mit Musica, und sind mit einem guten Rausch von einander geschieden und beineben mit großer Freundschaft.

S. 397. Den 1. April habe ich viele Gäste gehabt .... dabei die Stadtpfeifer aufgewartet.

S. 415. Den 8. Juli habe ich auf befehlich meins Herrn die Leiche (der Frau Fürstin) .... in die Schloßkirche tragen lassen, alldahin sie 24 Schüler und 6 Pfarrherrn begleitet.

S. 429. Bin mit J. F. G. eine ganze Nacht mit der Musica auf dem Walle drum passaten gegangen und der (neuen) Fürstin Hofrecht machen lassen.

S. 447. J. F. G. führten mich Morgens in die Kuchelstuben und brachten mir einen guten Rausch bei, ließen mir auch zu Ehren die Musica in der Kuchelstube angehen.

S. 460. Den 10. April ist die Leiche (der Fürstin) mit und neben 24 Schulen und 6 Pfarrherrn aus ihrem Zimmer begleitet u. von 8 Hofjunkern in die Schloßkirche getragen worden.

S. 480. (In einer Fehde gegen die Bischöflichen) bin ich auf den Gröditzberg gezogen .... und habe des Nachts 12 Bauern aus den Dörfern wachen lassen, die Wache mit Trommel und Pfeifern aufgeführet.

S. 523. (Bei dem Begräbniß von Schweinichens Frau) ist .... die ganze Schule nebst den 6 Pfarrherrn gewesen und in allen 3 Kirchen geläutet worden.

S. 525. Solches meins herzlieben Weibe seligen Begräbniß hat mich gestanden .... 123 Thaler, 21 Weißgroschen, 6 Heller; habe es an nichts zu ihrer Ehre mangeln lassen, wie ich ihr denn zum Hainau, in dessen Kirchspiel sie erzogen, ausläuten lassen und denen 3½ Thaler gegeben. Ein Rath zu Hainau hat mir aber zu Ehren das Geld wieder geschickt, sind höflicher als die zur Liegnitz gewesen.

S. 533. Den 19. hat Abends der Burggraf den Hauptmann und die Räthe eingeladen, allda ist die Musica gehalten worden, sind gute Räusche gefallen.

.... Den 27. Abend habe ich unvermerkt der Jungfer (Braut) mit Trommeten u. Kesseltrommel ein Hoferecht machen lassen neben anderen Instrumenten.

S. 533. . Den 23. hat mir Herr Kreiselwitz einen Knoblauch gemacht; .... dabei sind wir lustig gewesen und habe Abends durch die Stadtpfeifer der Jungfrau ein Hoferecht machen lassen, welche Musica wohl bestanden hat.

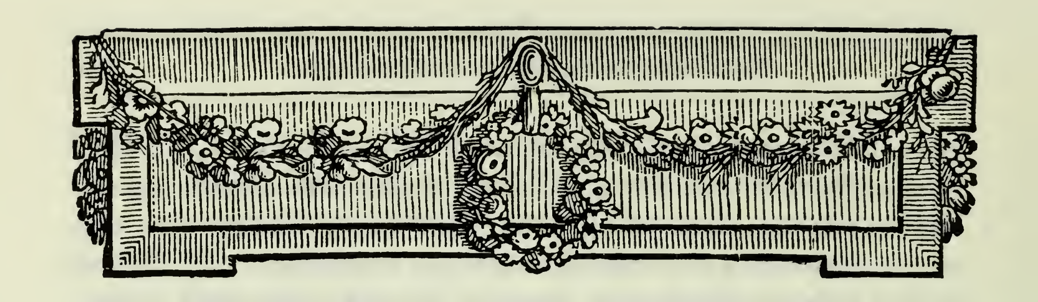
S. 538. Den 27. November um 10 Uhr Mahlzeit gehalten und die Hochzeit mit starkem Trinken angefangen .... Um 4 Uhr Abends bin ich mit 6 Trommetern und einer Kesseltrommel aufs Fürstliche Haus gegangen, allda ich angeblasen worden .... Folgendes ist man bald zur Tafel und weil ich dann neben dem guten Wein und Schöps dabei auch eine schöne Musica hatten, waren die Gäste lustig und guter Dinge .... Beim Konfektaufsetzen habe ich meine liebe Braut mit einer goldem Panzerketten so 80 Fl. Ungar. gehalten, wie landbräuchlich mit Blasung der Trommeten und

Schlagung der Kesseltrommel vermorgengabet .... Den 30. hat mir Herr Kreiselwitz meine liebe Braut heimgeführet, allda ich sie mit Anblasen der Trommeten und Schlagung der Kesseltrommel .... empfangen .... Darauf habe ich sie stattlich tractiret und dabei eine gute Musica gehabt ... Den 1. Dezember haben wir den ganzen Tag sehr getrunken, sind mit Tanzen und Musiciren lustig und guter Dinge gewesen, daß Jedermann gute Räusche davon gebracht hat.

S. 543. Weil die Cantoren zum neuen Jahr zu mir sind kommen, habe ich ihnen nach Vermögen mitgetheilet.

Ähnlich wie bei diesen Stichproben wird das musikgeschichtliche Ergebnis der Laienliteratur überhaupt ausfallen: hie und da starke Treffer, seltner vollständige Nieten, die Hauptmassen kleine, aber unter Umständen wertvolle Brocken!





Volkelts ästhetische Normen.

Von

Paul Moos, Ulm a. D.

Der normativen Grundlegung der Ästhetik widmet Volkelt — als einer der hervorragendsten Vertreter der modernen psychologischen Ästhetik — den ganzen dritten Hauptabschnitt im ersten Bande seines Systems der Ästhetik. Es leitet ihn dabei das Bestreben, das in allem Schönen und ästhetischen Genießen wirkende Allgemeingültige seinem Wesen nach zu bestimmen. Die normenlose, bloß beschreibende Ästhetik, die ästhetische Werturteile von mehr als individueller Geltung nicht anerkennt, bezeichnet er als ein wissenschaftliches Unding (47—49). Er ist davon überzeugt, daß die Bedingungen, von denen der ästhetische Genuß abhängt, mehr als nur individuelle, willkürliche, zufällig wechselnde Bedeutung besitzen (46). — Es handelt sich nun für uns um die Frage, wie weit er selbst als der modernen Psychologie nahestehender Denker jenem Allgemeingültigen in seinen Normen gerecht wird. Doch soll im folgenden lediglich das Prinzip, nicht auch seine Ausführung im einzelnen erörtert werden.

Volkelt geht bei der normativen Grundlegung der Ästhetik zunächst von dem auffassenden und genießenden Subjekt aus, genauer gesprochen, von den seelischen Bedürfnissen dieses Subjekts. Alle großen menschlichen Werte deutet er als die Verwirklichung der dem Menschen innewohnenden Grundbedürfnisse. Demgemäß gründet er auch die Allgemeingültigkeit des Schönen auf die Tatsache, daß in den Vorgängen des ästhetischen Verhaltens gewisse Grundbedürfnisse unserer Natur ihre Befriedigung finden. Aus der

erfahrungsgemäßen Allgemeinheit und Notwendigkeit des Bedürfnisses schließt er auf die Allgemeinheit und Notwendigkeit dessen, was diesem Bedürfnis Genüge tut. Jene Grundbedürfnisse werden ihm zu Normen des ästhetischen Verhaltens (46, 368).

An dieser Stelle zeigt es sich nun aber sogleich deutlich, daß der psychologische und der philosophische Ästhetiker in Volkelt nicht zum inneren Ausgleich gekommen sind. Volkelt bekennt sich zwar zu der Meinung, daß nicht in psychologischen Feststellungen, sondern nur in Überlegungen teleologischer Art die letzte Begründung dafür gegeben werden könne, welche Normen als ästhetische zu gelten haben. Nur im Hinblick auf die menschlichen Werte will er das ästhetische Gebiet umgrenzen und bestimmen (390). Trotz dieser von ihm gestellten Forderung einer spekulativen Begründung geht er selbst bei der unmittelbaren Fixierung seines Normenbegriffes aber doch nicht weiter in die Tiefe. Er klärt den Leser in diesem Zusammenhange nicht auf über das, was in dem subjektiven ästhetischen Bedürfnisse als ein Allgemeingültiges wirkt und so die Allgemeingültigkeit des dem Bedürfnisse Genügetuenden bedingt, sondern begnügt sich mit der bloßen Konstatierung von Tatsachen.

Er weist hin auf die wohlbekannte, von niemand bezweifelte Tatsache, daß die Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses gebunden ist an bestimmte psychische Vorgänge, und kommt nun auf Grund dieser Selbstverständlichkeit zu einem bloßen Wortergebnis. Wie er selbst sagt, sind seine ästhetischen Normen — von der subjektiven Seite gesehen — nichts Geheimnisvolles und Mystisches, sondern sie fügen zu einem bestimmten seelischen Tatbestande nur die weitere Bestimmung hinzu, daß in ihm ein bestimmtes wesentliches Bedürfnis der menschlichen Natur seine Befriedigung finde (368). Sie sind vorerst nichts anderes, als ein bestimmter Inbegriff von Bewußtseinsvorgängen und deren Eigenschaften, insofern diese als unumgängliche Bedingung für das Erreichen einer gewissen Befriedigungsweise aufgefaßt werden (370). — Auf diesem Wege wird die seelische Tatsache des gefühlserfüllten Schauens zur ästhetischen Norm. Dies heißt nichts anderes als: in dem gefühlserfüllten Schauen verwirklicht sich ein eigenartiges, wesentliches, unersetzliches menschliches Bedürfnis (368—369) oder „das gefühlsbeseelte Anschauen ist Erfordernis für das ästhetische Verhalten“ (376).

Volkelt ist sich der Ergänzungsbedürftigkeit dieser subjektiven Deutung wohl bewußt. Er macht selbst darauf aufmerksam, daß jede ästhetische Norm, d. h. jede Bestimmung des im Schönen gegebenen Allgemeingültigen, in ihrer Bedeutung und Tragweite erst dann umfassend klar werden kann, wenn zu ihrer subjektiv-psychologischen Form zugleich ihre objektiv-gegenständliche Fassung hinzugefügt wird, d. h. die Feststellung dessen, was im ästhetischen Objekt als ein Allgemeingültiges wirkt. Wenn Volkelt bei Bestimmung der subjektiv-psychologischen Form sagte: „Gewisse Bewußtseinsvorgänge müssen entstehen und ablaufen, wenn eine bestimmte Befriedigungsweise zustande kommen soll", so sagt er jetzt bei Bestimmung der objektiv-gegenständlichen Fassung: „An dem ästhetischen Gegenstande müssen gewisse Eigenschaften hervortreten, wenn wir eine bestimmt geartete Befriedigung erlangen wollen."

Wie Volkelt aber bei Fixierung der subjektiv-psychologischen Form darauf verzichtete, das im subjektiven ästhetischen Bedürfnis wirkende Allgemeingültige in seiner Wurzel bloß zu legen, so gelingt es ihm nicht, dem im ästhetischen Objekt gegebenen Allgemeingültigen näher zu kommen, und so begnügt er sich auch in diesem Zusammenhange wieder mit der bloßen Feststellung von Tatsachen. Er konstatiert, daß die zuvor erwähnte Norm vom gefühlserfüllten Schauen in ihrer gegenständlichen Fassung zu der Einheit von Form und Gehalt im ästhetischen Gegenstande werde, daß dem psychologischen Ausdruck „gefühlserfülltes Schauen" der mehr gegenständliche Ausdruck „Einheit von Form und Gehalt" entspreche, daß es diese Einheit sei, die das gefühlserfüllte Schauen und dadurch die volle Befriedigung jenes Grundbedürfnisses ermögliche (369—370).

Nehmen wir diese Bestimmungen zu der subjektiv-psychologischen Form hinzu, so umfassen die ästhetischen Normen bei Volkelt bis jetzt bestimmte Bewußtseinsvorgänge im genießenden Subjekt und bestimmte Eigenschaften des ästhetischen Objekts in dem Sinne, daß beide Seiten notwendig und unentbehrlich sind, wenn ästhetischer Genuß zustande kommen soll. Es ist damit im Prinzip nichts gesagt, das nicht selbstverständlich wäre und einer weiteren Begründung überhaupt noch bedürfte.

Bei dieser im Grunde ebenso unanfechtbaren wie unergiebigen Auffassung bleibt Volkelt aber nicht stehen, die Normen erhalten bei

ihm noch ein anderes Gepräge: er wendet sie so, daß aus ihnen eine Vorschrift für den ästhetisch Schaffenden und Genießenden wird.

Das Grundbedürfnis der menschlichen Natur, dem das Schöne entspringt und entspricht, gestaltet sich in seinen Händen zum Bedürfnis bestimmter seelischer Funktionen, es wird zum Bedürfnis des Gefühls, der Anschauung und der Phantasie. Volkelt hat nun zwar wieder zweifellos recht mit seiner Behauptung, daß die Befriedigung dieser Bedürfnisse natürlich nur dann möglich ist, wenn Anschauung, Gefühl und Phantasie sich in einer bestimmten Weise verhalten: „Diese Verhaltungsweisen sind die Bedingungen, unter denen allein die Befriedigung jener aus Natur und Entwicklung des menschlichen Seelenlebens sich ergebenden ästhetischen Bedürfnisse erfolgen kann."

An dieser Stelle nimmt nun aber Volkelts Normenbegriff seine bedenklichste Wendung. Denn dasjenige, was jene Verhaltungsweisen regelt und bestimmt, ist eben die Norm, wie er sie versteht, d. h. die aus der künstlerischen Wirklichkeit abstrahierte Erkenntnis, die nachträglich wieder zur Vorschrift für diese künstlerische Wirklichkeit wird: „Jede ästhetische Norm sagt: willst du ästhetische Befriedigung erlangen, so mußt du in Anschauung, Gefühl und Phantasie eine bestimmte Bedingung erfüllen und demgemäß alles unterlassen, was ihr entgegensteht" (46—47). Oder, anders ausgedrückt: „Soll ein bestimmtes Bedürfnis befriedigt werden, soll ein bestimmter Wert für den Menschen entstehen, so müssen bestimmte seelische Vorgänge ablaufen." Volkelt betont, daß in dieser Form der Charakter der Norm besonders deutlich zutage trete (368).

Vermöge dieser Auffassung wird die Ästhetik als Wissenschaft des Schönen zu einer Wissenschaft, die ein Sollen ausspricht, wenn auch kein moralisches, und zwar in Sätzen der folgenden Art: „Auf Grund des Vorhandenseins einer bestimmten Art menschlich wertvoller Ziele besteht für die Anschauung, das Gefühl und die Phantasie das Erfordernis, sich in einer bestimmten Weise zu verhalten" (41). Die seelische Tatsache des gefühlserfüllten Schauens gewinnt nun die folgende Form: „Soll für den Menschen ein bestimmter wesentlicher Wert, soll eine gewisse für seine Natur eigenartig wertvolle Befriedigungsweise entstehen, so muß jenes gefühls-

erfüllte Schauen stattfinden" (369). Oder: „Das gefühlsbeseelte Anschauen ist Erfordernis für das ästhetische Verhalten" (376).

Diese Auffassung überträgt Volkelt auch auf die objektiv-gegenständliche Fassung der ästhetischen Normen. Wie er verlangt, daß gewisse Bewußtseinsvorgänge entstehen und ablaufen, wenn ästhetischer Genuß zustande kommen soll, so verlangt er auch gewisse Eigenschaften an dem Gegenstande, wenn dieser ästhetische Bedeutung besitzen soll. Die Norm vom gefühlserfüllten Schauen gewinnt daher in ihrer gegenständlichen Fassung den folgenden Ausdruck: „Der ästhetische Gegenstand muß volle Einheit von Form und Gehalt zeigen, wenn jene ins Auge gefaßte eigenartige Befriedigung entstehen soll" (369—370).

Die in Volkelts Sinn verstandene ästhetische Norm macht also — wie schon gesagt — die aus dem Objektiv-Schönen gewonnene Erkenntnis nachträglich wieder zu einer Vorschrift für dieses Schöne selbst. Und eben durch diese Fassung gerät sie notwendig in eine schiefe Lage. Sie führt entweder zur philiströsen Tautologie oder — da alle Erkenntnis mehr oder weniger relativ ist — zu einer Einschränkung des ästhetischen Schaffens und Genießens. Ohne es selbst zu wissen und zu wollen, wird Volkelt zum Pedanten, der von der Welt des Schönen verlangt, daß sie sich seinen Paragraphen füge. — Er sagt zwar selbst von seinen Normen, ihre Nichtausführbarkeit in diesem oder jenem Gebiete beweise nichts gegen sie, da sie keine drakonische Geltung beanspruchen (425—426), sondern beweglich und entwicklungsfähig gemeint seien, so daß der Individualität freier Spielraum bleibe. Volkelt will ausdrücklich künftigen Genies und künstlerischen Richtungen die Möglichkeit des Einschlagens neuer Bahnen offen lassen. So will er dem Roman die Möglichkeit einer noch kühneren Ausgestaltung des Lyrischen und Symbolischen wahren; der Ästhetik des Dramas legt er nahe, daß sie weitere Möglichkeiten in der Verbindung des Tragischen und Humoristischen im Ausblick zeige oder daß sie hindeute auf die Schaffung eines neuen klassischen Stiles unter Verwendung der durch die modernen Kunstrichtungen bereicherten und verfeinerten Mittel (VI, 49—50, 390—391).

Gerade diese von Volkelt selbst gegebenen Weisungen lassen aber deutlich erkennen, welche mißliche Sache es im Grunde um die ästhe-

tischen Normen in seinem Sinne ist. Nicht die Ästhetik ist ja das Primäre, sondern das Schöne, das Kunstwerk. Der Ästhetiker steht dem Schönen gegenüber wie der Botaniker der Pflanze. So wenig der Botaniker der Natur Winke geben kann, wie die Pflanze beschaffen sein soll, so wenig kann die Ästhetik dem Schönen gegenüber Normen geltend machen. Sie gibt sich immer schon dem Spotte preis, wenn sie die Wege einer künftigen künstlerischen Entwicklung zeigen oder auch nur „offen lassen" will. Der schaffende Genius und der kongeniale Kenner setzen sich über solche Weisungen unbekümmert hinweg in dem sicheren Gefühle, daß in ihrer Brust allein die Normen aller künstlerischen Entwicklung ruhen, und daß die Ästhetik keine andere Aufgabe haben kann, als aus dem intuitiv Gewordenen die ihm zugrunde liegenden Gesetze nachträglich als bewußtes Wissen zu erschließen. Mehr als jede andere Wissenschaft muß sich gerade die Ästhetik hüten, ein Sollen auszusprechen. Sie muß sich damit begnügen, Erkenntnisse zutage zu fördern.

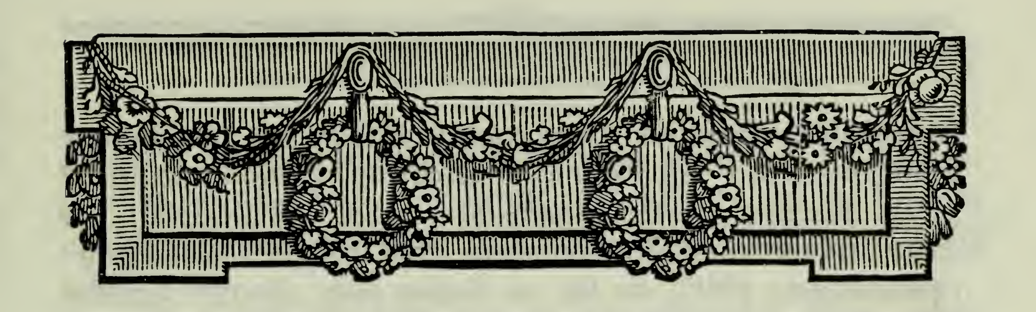
Und wenn Volkelt die Überzeugung ausspricht, daß der volle Beweis für den normativen Charakter der Ästhetik nur durch die Ausführung dieser Wissenschaft im einzelnen erbracht werden könne, so muß gesagt werden, daß gerade seine eigene Ausführung der normativen Fassung Neues nur in der Einkleidung, nicht aber in der Sache selbst bringt. Er unterscheidet allgemeine und besondere ästhetische Normen. Die allgemeinen Normen stellen die Bedingungen fest, die überall und immer, wo es sich um ästhetischen Genuß handelt, erfüllt sein müssen. Die besonderen Normen dagegen beziehen sich auf einzelne bestimmte Befriedigungsmöglichkeiten. Volkelt spricht dem Schönen und Charakteristischen, dem Lieblichen und Reizenden, dem Grauenhaften und Feierlichen, dem Komischen, Lyrischen und Epischen, also allen irgendwie gearteten Differenzierungen des Schönen, besondere Normen zu (47), ohne darum die allem Schönen eigene Einheit des Zieles und Wertes zu bestreiten. Er will seine vier Grundnormen angesehen wissen als die vier einander ebenbürtigen Seiten eines einheitlichen Normeninbegriffes (370—372).

Diese vier Grundnormen sind nun aber in ihrer subjektiv-psychologischen und objektiv-gegenständlichen Fassung die folgenden:

1. Das gefühlserfüllte Anschauen oder die Einheit von Form und Gehalt;
2. die Ausweitung unseres fühlenden Vorstellens oder der menschlich-bedeutungsvolle Gehalt;
3. die Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls oder das Ästhetische als Welt des Scheines;
4. die Steigerung der beziehenden Tätigkeit oder der ästhetische Gegenstand als organische Einheit.

Diese Aneinanderreihung genügt, um erkennen zu lassen, daß es sich hier um längst bekannte Ergebnisse handelt, die von Volkelt eben nur in normativer Form vorgetragen werden, wodurch sie mehr verlieren als gewinnen. Die eingehenden Erörterungen, die Volkelt seinen Normen in ihren beiden Fassungen widmet, lassen prinzipiell Neues nicht mehr zutage treten. Wir stehen vielmehr vor der bedauerlichen Tatsache, daß die von ihm gegebenen teleologischen Begründungen teils Bekanntes bieten, teils von einer sonderbaren Dürftigkeit sind. Mehr als er weiß und ahnt, lähmt ihn hier der psychologische Einfluß, obgleich er selbst gerade an dieser Stelle seine Verwandtschaft mit Schiller und der spekulativen deutschen Ästhetik betont, und obgleich er gerade seine teleologischen Begründungen als die abschließenden Höhepunkte seines Systems angesehen wissen will (388—390, 471—472, 554—557, 583—584, II 6 Anmkg.). In seiner eigenen, durch die moderne Psychologie allzu stark beeinflußten Arbeit liegt — bei allem fachmäßigen Ernste und aller unermüdlichen Gründlichkeit — der Beweis dafür, daß eine erschöpfende Ausführung der Ästhetik als normativer Wissenschaft, d. h. eine befriedigende Deutung des im Schönen gegebenen Allgemeingültigen als eines Transscendenten, niemals einer vorwiegend psychologischen, sondern immer nur der rein philosophisch-metaphysischen Ästhetik erreichbar ist und bleiben wird.





Goethe und die musikalische Akustik.

Von

Hans Joachim Moser, Berlin.

Die Frage, ob und wieweit Goethe musikalisch gewesen sei, ist viel umstritten und wird wohl so lange offen bleiben müssen, als nicht ein wichtigeres Problem eine allseitig anerkannte Lösung gefunden haben wird, nämlich Th. Billroths bekannte Frage: „Wer ist musikalisch?“ Da also die Austragung dieses Streites vorläufig so gut wie aussichtslos ist, so soll er auch im folgenden nicht weiter berührt werden. Ich will mich auf einen Gegenstand beschränken, welchen die sonst so reiche Literatur über Goethes Beziehungen zur Musik merkwürdig stiefmütterlich behandelt hat: seine musiktheoretischen und akustischen Studien. Der Stoff kann insofern ein gewisses aktuelles Interesse beanspruchen, als in den heutigen Debatten über harmonische Probleme von dualistischer Seite her Goethes gewichtiger Name viel genannt wird. Ob er freilich wirklich der Riemannianer gewesen ist, zu dem ihn diese Richtung stempeln möchte, wird hier noch zu untersuchen sein.

Man kann von Goethe als Botaniker, Optiker und Anatomen sprechen, aber nicht wohl vom „Akustiker“, denn dem „Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“, der Farbenlehre und der Abhandlung vom Zwischenknochen läßt sich keine größere Arbeit akustischen Inhalts ebenbürtig an die Seite setzen. Das Material beschränkt sich im wesentlichen auf den zwischen Goethe und Zelter in ihrem Briefwechsel geführten Streit über die Natur des Mollgeschlechtes und das ebendort mitgeteilte Schema zur Tonlehre. Abgesehen von mehreren zerstreuten Zitaten in den

Riemannschen Schriften[1] haben meines Wissens nur zwei Autoren ausführlicher über den Gegenstand gehandelt: Ferdinand Hiller in seinem Büchlein „Goethes musikalisches Leben" (Köln 1883) und Heinr. Düntzer in seiner Sammlung „Aus Goethes Freundeskreise" (Braunschweig 1868), wo sich ein Aufsatz über „Goethes Tonlehre und Christian Heinrich Schlosser" vorfindet. Beide Schriftsteller enthalten sich jedoch in der Hauptsache des musikwissenschaftlichen Kommentars, so daß vor allem dieser hier zu geben sein wird.

I. Der Streit um das Mollgeschlecht.

Goethe fragt unterm 20. April 1808 bei Zelter an[2] (I, S. 219): „Woher kommt wohl die so allgemeine Tendenz nach den Molltönen, die man sogar bis in die Polonaise spürt?" Zelter beantwortet die Frage am 2. Mai ausführlich. Sein Freund gibt sich aber nicht zufrieden und unternimmt am 22. Juni von Karlsbad aus eine große Verteidigung des Mollgeschlechts. Zelter endlich ergreift am 3. Juli das Schlußwort in der Debatte, um sich zum großen Teil als geschlagen zu erklären. Der Streit wird noch einmal durch mehrere Briefe aus den letzten Lebensjahren der Korrespondenten aufgenommen (III, S. 389, 393, 397). Jetzt jedoch war es nur noch ein freundliches Sicherinnern der alten Herren, die lächelnd auf die Temperamentsäußerungen vergangener Zeiten zurückschauten. Ja, was das merkwürdigste ist — Zelter „beweist" jetzt an der Hand von Rameaus Theorie (die er gleichwohl schon 1808 gekannt haben sollte), daß Goethes Ansicht die einzig richtige sei und er sich „wohl einmal ungeschickt wo nicht unrichtig darüber ausgedrückt" haben müsse. Goethe quittiert vergnügt mit einem ironischen Satz über die „theoretischen Musikhansen". Freilich ist Zelters Gesinnungswechsel mehr menschlich als sachlich begründet und durchaus nicht tragisch zu nehmen; es ging dem Berliner Musiker allmählich gerade so wie dem andern Freunde des Alten von Weimar, dem „Kunst-

[1] Vgl. in seinem Musiklexikon die Artikel „Goethe" und „Molltonart"; Riemann, Katechismus der Akustik (1891) S. 91. Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft (1908) S. 48.

[2] Ich zitiere nach: Briefwechsel zwischen G. und Z., herausg. v. L. Geiger (Reclam, 3 Bde.).

meyer": Goethes gewaltige Persönlichkeit wirkte auf die kleineren Geister widerstandslos assimilierend, und selbst da, wo der Verstand allein widersprochen hätte, ließ man sich gefühlsmäßig willig überzeugen.

Zur besseren Übersicht seien die drei wichtigsten Briefe nebeneinandergestellt und die zusammengehörigen Absätze entsprechend numeriert.

A.	B.	C.
Zelter (2. Mai 1808)	Goethe (22. Juni 1808)	Zelter (3. Juli 1808)
Sie fragen, woher die allgemeine Tendenz nach den Molltönen komme, die man sogar bis in die Polonaise spüre? Ich habe die nämliche Erfahrung gemacht, doch die musikalischen Geschichtsschreiber liefern dafür nichts Befriedigendes. Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart durch die kleine Terz, [I]		
	[I] Unterscheidet sie sich nicht aber auch durch die Verkleinerung oder Verengerung der übrigen Intervalle?	[I] Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart allein durch die Terz. Die Quinte und Oktave bleiben in beiden Tonarten unveränderlich, daher diese letztern auch vollkommene Konsonanzen, die Terz hingegen, ihrer Veränderlichkeit wegen, eine unvollkommene Konsonanz genennet wird, weil sie groß oder klein (dur oder moll) sein kann.
welche an die Stelle der großen Terz gesetzt wird. [II]	[II] Dieser Ausdruck kann nur gelten, wenn man von der Durtonart ausgeht. Ein Theorist nordischer Nationen, der von den Molltönen ausginge, könnte ebensogut sagen, die große Terz werde an die Stelle der kleinen gesetzt.	[II] Das Experiment der Teilung der Saite, aus welcher die Intervalle unserer Tonleiter abstammen, trägt noch eine physikalische Erscheinung neben sich, diese ist: die Erscheinung der mitklingenden Töne. Wenn

A.	B.	C.
Zelter (2. Mai 1808)	Goethe (22. Juni 1808)	Zelter (3. Juli 1808)
		man nämlich eine tiefe Saite in Vibration setzt; so hört man nicht allein den Ton der Saite, sondern mehrere *von selber mitklingende Töne* darüber. Sucht man diese mitklingenden Töne auf: so finden sich die Zahlen 2. 3. 4. 5. 6. 7 usw., welche das menschliche Ohr noch unterscheiden kann.... Alle diese mitklingenden Töne nun haben einen gemeinschaftlichen Grundton, und auf diesem Grundtone erscheint die Terz niemals anders als groß (dur), also niemals klein (moll).
Unsere heutige diatonische (natürliche) Tonleiter [III]	[III] Daß die diatonische Tonleiter allein natürlich sei, dagegen geht eigentlich meine Opposition.	[III] Daß unsere diatonische Tonleiter *allein* natürlich sei, habe ich wenigstens nicht behaupten wollen, weil es sich nicht behaupten läßt. Ja, wir besitzen sogar heut diese Stunde zweierlei verschiedene Temperaturen der Tonleiter, von denen die eine die *gleichschwebende* und die andere die *ungleichschwebende* Temperatur heißt, von denen aber keine vollkommen natürlich ist, und ob die Griechen eine natürliche gehabt haben, wissen wir nicht, weil wir überhaupt nichts wissen.
entspringt aus der Teilung der Saite. [IV]	[IV] Daß die Teilung der Saite in bestimmbare Teile Klänge hervorbringt, die für das Ohr harmonisch sind, ist	[IV] Allerdings — die kleine Terz ist da; aber nicht als Produkt des *Grundtones*, daher sie auch nicht klingend

A.	B.	C.
Zelter (2. Mai 1808)	Goethe (22. Juni 1808)	Zelter (3. Juli 1808)
	ein sehr hübsches Experiment, das denn auch eine gewisse Tonleiter begründen möchte. Aber was auf diese Weise nicht gelingt, sollte es nicht auf eine andere Weise möglich sein?	(mitklingend) erscheinen kann. Die kleine Terz entsteht vielmehr erst aus dem Verhältnis $\frac{6}{6}:\frac{5}{6}=1:\frac{5}{6}=6:5$, sonst könnte man sie gar nicht stimmen. Auch die reine Quarte entsteht auf diese Art $\frac{4}{4}:\frac{3}{4}=1:\frac{3}{4}=4:3$, und daher ist sie doch nicht mitklingend und doch konsonierend.
Teilt man diese in die Hälfte, so entsteht die Oktave; teilt man sie in drei Teile, so entsteht die reine Quinte, teilt man sie in fünf Teile, so entsteht die große Terz. Man mag aber die Saite in so viele Teile teilen als man will, so entsteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieser dadurch immer näher kommen kann. [V]	[V] Es ist von einem Experiment zuviel gefordert, wenn es alles leisten soll. Konnte man doch die Elektrizität erst nur durch Reiben darstellen, deren höchste Erscheinung jetzt durch bloße Berührung hervorgebracht wird. Man müßte auf ein Experiment ausgehen, wodurch man die Molltöne gleichfalls als ursprünglich darstellen könnte.	[V] Wenn ein Experiment alles leistet, um ein Ganzes zu haben; so kann man fragen: was soll noch geleistet werden?
Demnach ist diese kleine Terz kein unmittelbares Donum der Natur, sondern ein Werk neuerer Kunst, [VI]	Ich leugne die Folgerung, da ich die Vordersätze nicht zugebe. [VI]	[VI] Unter den mitklingenden Tönen ist einmal die kleine Terz nicht; ein zusammengesetztes Verhältnis gibt sie, und ich zweifle, daß durch irgendeine äußere Veranlassung, auf natürliche Art dieses Intervall von selbst erscheinen werde. Wäre es jedoch möglich, so verändern sich mit ihr zugleich alle übrigen Intervalle und wir erhalten dann allerdings für die Molltonarten ein ganz neues, ganz verschiedenes System, welches höchstwahrscheinlich keine Durtonart neben sich leidet, da hingegen

A.	B.	C.
Zelter (2. Mai 1808)	Goethe (22. Juni 1808)	Zelter (3. Juli 1808)
		unser heutiges System beides zu einem unendlichen Reichtum von Modifikationen verbindet. . . . Daher hätte nun ich die kleine Terz ein nicht unmittelbares donum der Natur genannt.
und man muß sie wie eine erniedrigte große Terz betrachten, [VII]	[VII] Dieses ist eine Ausflucht, deren sich die Theoristen gewöhnlich zu bedienen pflegen, wenn sie etwas die Natur Beschränkendes festgesetzt haben. Denn alsdann müssen sie auf eine sehr paradoxe Weise, was sie einmal behauptet, wieder aufheben und vernichten. Wenn eine große Terz ein Intervall ist, das uns die Natur gibt, wie kann man sie erniedrigen, ohne sie zu zerstören? Wieviel und wiewenig kann man sie erniedrigen, daß es keine große Terz und doch eine Terz sei? Und wo hört sie denn überhaupt auf, noch eine Terz zu sein? Mein supponierter nordischer Theorist würde mit eben dem Recht sagen, die große Terz sei eine erhöhte kleine.	
wie sie denn auch von den strengsten Komponisten in allen Zeiten ist wie ein konsonierendes Intervall behandelt worden, [VIII]	[VIII] Hier tritt ja deutlich der Fall ein, der in der Kunst und in der Technik so oft vorkommt, daß sich der praktische Sinn von einer theoretischen Beschränkung ohne viel Komplimente zu retten weiß.	[Als weiteres Argument für die Natürlichkeit der großen Terz wird der Dur-Charakter ventilloser Hörner angeführt.]
d. h. sie darf überall wie die große Terz frei und unprä-	[IX] Wenn sie als konsonierendes Intervall behandelt	
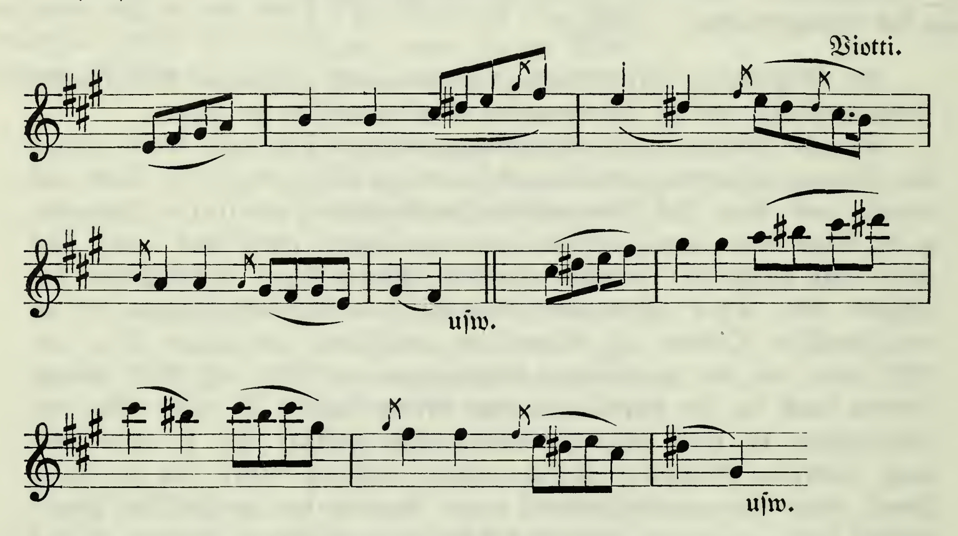
A.	B.	C.
Zelter (2. Mai 1808)	Goethe (22. Juni 1808)	Zelter (3. Juli 1808)
pariert eintreten, was in einem reinen Stile keine Dissonanz darf. [IX] [Folgt eine Abhandlung über die ethnographische Verbreitung des Mollgeschlechts.]	wird, so ist sie konsonierend: denn dergleichen läßt sich durch Konvention nicht erst festsetzen. Wenn sie frei und unpräpariert eintreten darf, so ist sie keine Dissonanz, ist von Natur harmonisch und ebenso alles, was wieder aus ihr entspringt.	

Der Besprechung dieser Briefe seien noch einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt, um die Standpunkte der Streitenden zu klären.

Es gibt zweierlei nahe Beziehungen zwischen Dur und Moll: einmal das Verwandtschaftsverhältnis gleichnamiger Tonarten, z. B. C dur und c moll, und dann das Verwandtschaftsverhältnis paralleler Tonarten, z. B. C dur und a moll. Man kann auch sagen, c moll und a moll seien von C dur gleichweit entfernt, nur daß die jeweiligen Bindeglieder verschieden sind: C dur und c moll haben in ihren Tonikadreiklängen die gemeinschaftliche Quinte c-g, C dur und a moll die gemeinsame Terz c-e. Will man nun die gegenseitigen Beziehungen von Dur und Moll demonstrieren (und bei der Betrachtung des Mollgeschlechts ist dieser Weg unumgänglich, da eines ohne das andere nicht denkbar ist), so wird man nach konkreten Beispielen greifen müssen, und es bieten sich zu diesem Zwecke beide Verwandtschaftsarten dar. Auch in der musikalischen Praxis werden beide angewandt, aber fast stets zu verschiedenen Zwecken, so daß man schon hieraus auf die innere Ungleichheit beider schließen kann. Die Verwandtschaft erster Art tritt zutage, wenn der gleiche Gedanke in andere Beleuchtung gerückt werden soll. Hier wird die gleiche Melodie bald in C dur, bald in c moll auftreten (ich erinnere nur an die Lieder „Gute Nacht", „Der Lindenbaum", „Rückblick" und „Wegweiser" aus Schuberts „Winterreise"); aber dieser Wechsel zieht kaum eine Änderung der für jedes von beiden Geschlechtern typischen Funktionen nach sich, ihm kommt nur koloristische Bedeutung zu. Ging z. B. die erste Strophe eines Liedes in C dur, die zweite in c moll, so bleiben in der Hauptsache die inneren Strukturverhältnisse des C dur bestehen, und es wird eigentlich nur „die kleine Terz für die große eingesetzt" (Zelter!) — bei beginnendem c moll und folgendem C dur natürlich umgekehrt. Es wirkt bei dieser Dur-Moll-Verkuppelung ein gewisser Zwang durch Analogie[1]. — Der eigentliche Dualismus

[1] Wie weit solche gegenseitigen Beeinflussungen zumal in bezug auf die Kadenz gehen, stellt A. Halm in seiner Harmonielehre (Göschen 1905, S. 76—77) besonders anschaulich dar, und vielleicht wurde das Zustandekommen solch

kann erst im Verhältnis der parallelen Dur- und Molltonarten völlig in Erscheinung treten. Dieses finden wir in der Sonatenform häufig angewandt, wenn es gilt, zwei Gedanken (etwa ein erstes und ein zweites Thema) in polaren Gegensatz zu stellen. Seltener wird ein und dasselbe Thema in diesem Terzabstande wiederholt, und wenn es geschieht, wie z. B. im ersten Satze des 22. Violinkonzerts (amoll) von Viotti, so scheint das wiederkehrende Gebilde nicht nur im sinnlichen Ausdruck, sondern auch in der konstruktiven Beziehung merkwürdig verändert. Denn jetzt wirkt kaum mehr die Analogie nach, die wahrscheinlich schon durch die veränderte Tonhöhe vermindert wird, sondern die spezifischen Funktionen beider Geschlechter können ungehindert walten.



Für beide Verwandtschaftsverhältnisse ein Bild: wir sehen die gleiche freundliche Landschaft einmal im vollen Licht, das andere Mal im Schatten — Cdur und cmoll. Cdur und amoll jedoch verhalten sich wie jene freundliche Landschaft und ein Nachbargebiet, das trotz der gleichen Beleuchtung durch seine rauhere Bodenbeschaffenheit an sich vergleichsweise düster erscheint.

Historisch betrachtet ist die letztere Beziehung weitaus die ältere, ist sie doch aus dem System der Oktavgattungen und Kirchentöne hervorgegangen [1].

---

hermaphroditischer Bildungen gerade durch den häufigen Wechsel gleichnamiger Dur- und Molltonalitäten begünstigt. Doch sei vor einer Übertreibung der logischen Funktionsauffassungen gewarnt: ob ein cmoll von Cdur oder Esdur herkommt — schließlich siegt seine eingeborene Mollnatur ja doch über alle Analogien!

[1] Man halte dem nicht entgegen, daß in der älteren Musik bis zu Bach hin Mollstücke so gern mit dem gleichnamigen Durdreiklang geschlossen werden, daß also die Verwandtschaft gleichnamiger Geschlechter ebenso alt sei. Die für letztere eigentümliche koloristische Tendenz wird sich hier kaum nachweisen lassen;

Schon dadurch hätte sie den Vorzug bei einer Diskussion über das Mollgeschlecht zu beanspruchen, aber das historische Moment wird von Goethe und Zelter gar nicht berührt.

Aus diesen Betrachtungen folgt für unsern besonderen Zweck: Wenn es Zelter darauf ankam, das Mollverhältnis κατ᾽ ἐξοχὴν zu definieren, so war es der denkbar ungünstigste Weg, von jenem Pseudomoll auszugehen, welches nur durch Terzerniedrigung vom gleichnamigen Dur sich unterscheidet. Hielt er aber einmal an diesem Standpunkt fest, so sind seine Argumente (das sei trotz allen Dualisten gesagt) gar nicht übel — aber, wie gesagt, der erste Schritt war nicht glücklich. So wurde es Goethe nicht schwer, da er mit unbefangenen Augen das Feld übersah, mit anscheinendem Glück zu scharmützeln; die eigentliche Schwäche der gegnerischen Stellung hat er aber auch nicht erkundet, und so führte das ganze Gefecht zu keinem entscheidenden Ausgang. Man hat sich so daran gewöhnt, den großen Goethe und den kleinen Zelter (der übrigens gar nicht so klein war, als ihn die Popularschriftstellerei eines F. Hiller erscheinen lassen will) im allgemeinen abwägend zu vergleichen, daß man Zelter eo ipso als den durch Goethes Argumente Besiegten betrachtet. Dafür wird dann noch ins Treffen geführt, daß Zelter selbst sich ja schließlich als geschlagen erklärt habe. Es ist aber zu bedenken, daß Zelter eine Debatte beenden mußte, die bei der Verschiedenartigkeit der Standpunkte und beiderseitigen Kenntnisse aussichtslos und endlos zu werden drohte, und daß seine fast verliebte Verehrung für den Freund ihm riet, jede mögliche Verstimmung zu vermeiden. So zweifelsohne, wie gemeinhin angenommen wird, ist Zelter nicht besiegt worden.

Die folgenden Glossen zu den oben abgedruckten Briefen werden es bestätigen.
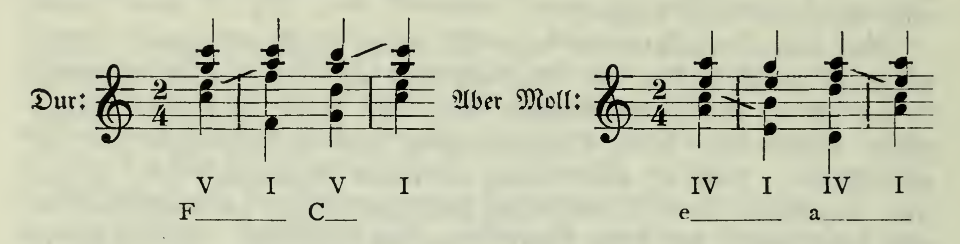
Kommentar.

I A. Zelter nennt mit wenig Glück die aufwärtsgehende melodische Molltonleiter als die beste Repräsentantin des Mollgeschlechts: historisch genommne ist sie doch ein ziemlich junges und künstliches Produkt, dem die harmonische Molltonleiter immer noch vorzuziehen wäre. Weitaus das beste Demonstrationsmittel wäre die rein äolische Leiter (absteigende melodische Mollskala). Zelter zieht die Tonleiter (ein melodisches Gebilde) zum Beweise heran; da es sich hier um harmonische Dinge handelt, wäre die Kadenz allein am Platze. Goethe hat also mit dem Einwand IB nicht unrecht, und wir können ihm antworten, daß auch Sexte und Septime sich verändern. I C. Wir wissen heute, daß Dur und Moll sich auch sonst noch unterscheiden: wenn Stumpf auch (Konsonanz und Dissonanz S. 90—107) die Unhaltbarkeit der Phonikatheorie Öttingens erwiesen hat, so bleiben doch noch Riemanns höchst bedeutsame Erkennt-

---

in diesen Fällen waltete weniger ästhetische Reflexion als satztechnische Rücksicht: die kleine Terz galt als nicht schlußfähige Konsonanz.

nisse bestehen, daß die Leittöne in Moll abwärts gehen und die reinste Mollkadenz durchaus plagalen Charakter besitzt[1].



II A. Daß dieses Einsetzen nur bedingte Geltung hat, wurde schon in den allgemeinen Bemerkungen nachgewiesen. II B. Goethes Argument hat viel einleuchtendes; doch ist zu bedenken, daß exotische Melodien mit kleiner Terz durchaus noch nichts mit Moll (einem harmonischen Prinzip) zu tun haben müssen. Man kann sie natürlich harmonisieren, aber wenn dann nicht ein starkes Überwiegen der Dominant- und Subdominantfunktionen über die Harmonien der übrigen Stufen nachzuweisen ist, so darf man nicht von Dur und Moll reden; denn erst dieses unterscheidet sie z. B. von den mittelalterlichen Tonarten[2]. II C. Erst C. Stumpf hat mit dem noch von H. Helmholtz befolgten Brauch aufgeräumt, das Phänomen der Obertöne in diese Frage mit einzubeziehen. Der sechste Oberton bildet zum fünften jene kleine Terz, welche den Molldreiklang der Mediante bestimmt, und die Forderung, daß die kleine Terz vom Grundton aus in der Obertonreihe vorkommen müsse, wird irrelevant, sobald wir uns von Zelters Verwandtschaftsverhältnis der gleichnamigen Tonarten frei machen.

III A, B und C. Hier ist der Ausdruck „natürlich" der Störenfried. In Zelters Definition A kann er nur „nicht temperiert" bedeuten, Goethe aber faßt ihn als „kein Produkt der Theoristen". Der Ärger hierüber bringt Zelters Logik unter III C etwas ins Schwanken. Da er die Temperaturen und ebenso die Mollskalen als „unnatürlich" auffaßt, so erwartet man, daß er die nur noch übrig bleibende untemperierte Dur-Skala als „allein natürlich" bezeichnen werde — aber

---

[1] Gibt man diese Besonderheiten des Moll zu und betrachtet es doch vom „Generalbaßstandpunkt" aus (also etwa wie die Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille), so tritt der nach M. Hauptmanns Vorgang auch von den modernen Dualisten geforderte „Trauerweidencharakter" reiner in Erscheinung als bei Riemann und Öttingen selbst: eine Trauerweide ist kein auf den Kopf gestellter Weidenbaum, dessen Wurzel in die Luft ragt, dessen Krone im Boden steckt, sondern ein aufrechter Baum, an dem nur die Zweige „Leittontendenz nach unten" zeigen.

[2] NB. Das antike Lydisch und das mittelalterliche Jonisch sind noch lange nicht „Dur", wenn auch ihre Skalen äußerlich mit diesem identisch sind; die antiken „Mollskalen" haben mit „Moll" ebenso wenig zu tun als das mittelalterliche „Dorisch" und „Äolisch". Daß letztere schließlich im modernen „Moll" aufgegangen sind, ist eine andere Sache — damit haben sie auch ihre innerste Natur verändert.

er versichert plötzlich das Gegenteil und springt unvermittelt zu den Griechen über. Daß er sich nicht mehr zu helfen weiß, zeigt der verärgerte Satz: „[Das] wissen wir nicht, weil wir überhaupt nichts wissen."

IV C. Zelters Gegenüberstellung von einfachen und „zusammengesetzten" Verhältnissen scheint einigermaßen gekünstelt; welch spezifischer, rechnerischer Unterschied besteht zwischen $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{6}$ und $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{5}$? Die Quarte befindet sich in der gleichen Lage wie die kleine Terz, und man könnte füglich fragen: „Welches zweifellos konsonante Intervall wird zur Quarte ‚getrübt'?"

V B. Das von Goethe geforderte Experiment ist, nach Ansicht der Dualisten, im Phänomen der Untertöne gefunden. Doch ist über diese gewiß noch nicht das letzte Wort gesprochen.

VI A. Die kleine Terz soll ein Werk „neuerer Kunst" sein — aber Herr Zelter! So lange es eine Durtonart gibt, steht auf deren zweiter, dritter und sechster Stufe dieses „Werk neuerer Kunst". Ja, ohne die Existenz der kleinen Terz ist auch die große im Durdreiklang nicht möglich. (Die Ethik z. B. wurde erst durch die Denkbarkeit von Tugend **und** Sünde möglich!) Die Geschichte der kleinen Terz reicht genau so weit zurück wie die der großen.

VI C. Wenn Zelter jetzt behauptet, daß bei Eintritt der kleinen Terz sich auch alle andern Intervalle veränderten, so widerspricht er damit seiner Aussage unter I C. Außerdem ist die Annahme, daß dieses Moll kein Dur neben sich leiden würde, durchaus irrig, wie eine einfache Rechnung ergibt: Man stelle die natürlichen Schwingungszahlen von amoll auf und berechne daraus diejenigen von Fdur oder Cdur!

VII B. Diese Stelle ist für Goethes allgemeine Anschauungen höchst bedeutungsvoll und wird deshalb nachher noch besonders zu besprechen sein.

VIII A. Dieses Argument Zelters ist weitaus das schwächste und beweist, wie Goethe gleich merkt, eher das Gegenteil, nämlich die **Natürlichkeit** der kleinen Terz.

Als Zelter dann auf die Naturtöne des Horns zu sprechen kommt (womit er sich nicht von dem bisher hauptsächlich herangezogenen Obertonphänomen entfernt), verwickelt er sich in auffällige Widersprüche: I, S. 225: »*Aus dem Waldhorn wie aus der Trompete geht die große Terz frei hervor, doch die kleine Terz kann nur durch Zustopfen mit der Hand erlangt werden, und da sie also nicht frei erscheint, so ist sie auch niemals ganz rein.*« Und nun I, S. 217: »*und darnach sind ihre* [nämlich der primitiven Völker] *Lieder und Tänze entweder Dur oder Moll, wie es das Horn angibt.*« Das klingt doch, als hätten die einen Völker „Durhörner", die andern „Mollhörner". Da aber, wie es im ersten Satz richtig heißt, die Naturtöne den Durakkord ergeben, so müßten — den Einfluß des Horns vorausgesetzt — die primitiveren Völker lauter Durlieder singen, und der Mollton käme erst auf einer höheren Kulturstufe zustande. Das aber ist nicht wahr.

Endlich sucht Zelter die Unnatürlichkeit der kleinen Terz durch folgende Beobachtung zu belegen: (I, S. 225) »*Ich erinnere mich endlich einer Glocke, die hier in der Stadt befindlich ist. Diese Glocke, welche ungleichartige Töne bei sich führen muß, läßt deutlich eine Terz hören, die kleiner ist als die große und sich*

daher der Molltonart mehr nähert als der Durtonart. Doch jedesmal nach dem Anschlage des Klöpfels reinigt sich diese Terz nachschwingend in der Luft von selber und nähert sich der großen Terz so lange bis sie rein ist. Dieses Experiment habe ich oft viertelstundenlang selbst beobachtet. Da nun dieser mitklingende Ton der kleinen Terz näher ist als der großen, warum ging der Nachklang nicht in die kleine Terz über?« In dieser Form klingt die Beobachtung höchst unwahrscheinlich, denn ein Oberton, gleichgültig ob harmonisch oder unharmonisch, verändert seine akustische Höhe nicht. Mir scheinen nur zwei Erklärungen möglich. 1. Durch unharmonische Obertöne wurden starke Schwebungen verursacht, und als erstere verklangen, verschwanden auch letztere, und der Beobachter glaubte jetzt eine konsonantere Terz als vorher zu hören, da die Schwebungen fehlten. Oder 2. Jene große Terz war von Anfang an in dem Klange enthalten, wurde aber durch unharmonische Obertöne oder deren Kombinationstöne (mit der Schwingungszahl der kleinen Terz) zunächst überdeckt. Jenes „Reinigen" wird also eher ein „Verklingen der unharmonischen Obertöne zugunsten der harmonischen" gewesen sein.

Zelter schließt den Streit am 3. Juli konziliant mit den Worten ab: „Die Perkussion Ihrer Bemerkungen gegen die musikalische Theorie habe ich elektrisch gefühlt." Der Zusatz „da so manche dieser Einsprüche schon längst auch in mir sich regen" erinnert freilich ein wenig an den berühmten Treppenwitz.

Schauen wir zusammenfassend auf die ganze Debatte zurück, so wird der vorurteilslose Betrachter sagen müssen, daß das Resultat sehr viel geringer sei, als gemeinhin behauptet wird.

In Wahrheit streiten die Briefschreiber um des Kaisers Bart: sie wollen sich über das Mollgeschlecht klar werden und kommen doch immer nur bis zum Molldreiklang, der nicht beweist, was er beweisen soll, da er ja auch einen unentbehrlichen Bestandteil des Durgeschlechts bildet. Alsdann herrscht eine bedenkliche Unklarheit über folgendes: die Dreiklänge oder wenigstens der Durdreiklang existieren objektiv als akustische Phänomene. Der Begriff der Tonart und Tonalität jedoch ist nur subjektiv durch logische Beziehungen innerhalb des menschlichen Bewußtseins vorhanden. Anders ausgedrückt: die Dreiklänge gehören ins Gebiet der kosmischen Natur, die Tonarten jedoch, welche hier doch eigentlich allein zur Diskussion stehen, ins Gebiet der Kunst, der menschlichen Willkür. Die mögliche Rolle des Goetheschen „Theoristen" wäre danach genau zu begrenzen. Goethe hat es sehr wohl empfunden, daß man sich hier auf einem gefährlichen Grenzgebiete zwischen Physik und Psychologie befinde, und diese Erkenntnis in ein herrliches Bild gekleidet (I, S. 229 „Ein Gleichnis als Nachschrift"): beim Bau einer Stadt hat man den von der Natur gegebenen Boden bald geschickt ausnützen können, bald kunstvoll überwinden müssen, und als das Werk nun vollendet dasteht, weiß niemand mehr zu sagen, wieviel Anteil an ihm die Natur — wieviel die Kunst habe.

Endlich ist zu bedenken, aus was für Motiven Goethe den Streit so lebhaft aufgenommen und durchgefochten hat. Der rein musikalische Gesichtspunkt stand gewiß in letzter Linie, denn die kleine Terz an sich konnte und mußte ihm höchst gleichgültig sein. Ihn interessierte, wie aus Absatz VII B deutlich hervorgeht, vor allem, daß die „Theoristen" (denen er etwa das Gesicht des Famulus Wagner im Faust aufsetzte) die „Natur" vergewaltigen wollten. Sein allgemeiner philosophischer Standpunkt, der von Spinoza inspiriert war und die Naturphilosophie eines Schelling befruchten konnte, brachte ihn wider die „Unnatur" in Harnisch. Es war noch die gleiche Anschauung, die ihm in jenem Prosahymnus auf die Natur (aus den Jahren 1781/82) die herrlichen Worte entlockt hatte: »*Sie läßt jedes Kind an sich künsteln, jeden Toren über sich richten, tausend stumpf über sich hingehen und nichts sehen — und hat an allen ihre Freude und findet bei allen ihre Rechnung.*«

II. Die Tonlehre.

Goethe schreibt am 26. Januar 1803 an Schiller:

»*Doktor Chladni ist angekommen und hat seine ausgearbeitete Akustik in einem Quartbande mitgebracht. Ich habe sie schon zur Hälfte gelesen und werde Ihnen darüber mündlich über Inhalt, Gehalt, Methode und Form manches Erfreuliche sagen können. Er gehört wie Eckhel unter die Glückseligen, welche auch nicht eine Ahnung haben, daß es eine Naturphilosophie gibt, und die nur mit Aufmerksamkeit suchen die Phänomene gewahr zu werden, um sie nachher so gut zu ordnen und zu nutzen als es nur gehen will, und als ihr angebornes, in der Sache und zur Sache geübtes Talent vermag. Sie können denken, daß ich sowohl beim Lesen des Buchs, als bei einer mehrstündigen Unterhaltung immer nach meiner alten Direktion fortgeforscht habe, und ich bilde mir ein, einige recht gute Merkpunkte zu weiteren Richtungen bezeichnet haben. Überhaupt sehe ich es als ein gutes Omen an, daß er eben jetzt kommt, da wir mit einiger Wahrscheinlichkeit Zeltern erwarten. Auch hatte ich eben die Farbenlehre einmal wieder durchgedacht und finde mich durch die in so vielem Sinn kreuzenden Bezüge sehr gefördert. . . .*«

Hier finden wir die früheste Erwähnung, daß Goethe Farbenlehre und Tonlehre in gegenseitige Beziehung setzt, und dieser Gedanke gerade wird das fruchtbare Moment gewesen sein, Goethes theoretisches Interesse für die Musik auszulösen. Die Mitteilung an Schiller wird durch eine an W. v. Humboldt vom **14.** März 1803 anschaulich ergänzt:

»*Doktor Chladni war vor einiger Zeit hier. Durch ein abermals neuerfundenes Instrument introduziert er sich bei der Welt und macht sich seine Reise bezahlt; denn bei seinen übrigen Verdiensten um die Akustik könnte er zu Hause sitzen, langeweilen und darben. In einem Quartbande hat er diesen Teil der Physik recht brav, vollständig und gut geordnet abgehandelt. Wenn man sich nach einem höheren Standpunkt umsieht, wo das Hören mit seinen Bedingungen als ein Zweig einer lebendigen Organisation erschiene;*

so ist es jetzt möglich eher dahin zu gelangen, weil eine solche Vorarbeit gemacht ist, die dann freilich, von den Nachfolgern, noch tüchtig durchgeknetet werden muß. — Die von ihm entdeckten Figuren, welche auf einer mit dem Fiedelbogen gestrichenen Glastafel entstehen, hab ich die Zeit auch wieder versucht. Es läßt sich daran sehr hübsch anschaulich machen, was das einfachste Gegebene unter wenig veränderten Bedingungen für manchfaltige Erscheinungen hervorbringe. . . .«

Auch im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter spielt Chladni eine ziemliche Rolle. Bald bemüht sich Zelter, den fleißigen Gelehrten an die neugegründete Universität zu Berlin zu fesseln, bald verfolgt Goethe die gleiche Absicht in Bezug auf Jena — beidemal erfolglos. Chladnis außerordentliches Talent zum Propagieren entlockte Goethe die Worte (in einem Brief an Schultz, 29. 6. 1829): „Was meiner Farbenlehre eigentlich ermangelte, war, daß nicht ein Mann wie Chladni sie ersonnen oder sich ihrer bemächtigt hat." 1828 meldete Zelter wehmütig den im Vorjahre erfolgten Tod des Physikers, um zugleich auf Hientschs „Einladung zu Beiträgen zu einem Denkmal für Chladni und Berner" zu schelten, weil jener Berner auf eine Stufe mit dem großen Akustiker zu stellen gewagt.

Goethe besaß, nach einem Brief an seinen Sohn, den zur Erzeugung der Klangfiguren notwendigen Apparat; in seiner Bibliothek stehen[1], aus dem Besitz des 1807 in Weimar verstorbenen Engländers Charles Gore, Chladnis „Entdeckungen über die Theorie des Klanges" (Leipzig 1787) — eingeklebt ein Folioblatt mit eigenhändigen Versuchen Goethes, die Tafeln nachzuzeichnen. Ebendort: „Nachrichten von zwei neuen musikalischen Instrumenten und einigen andern Entdeckungen von E. Fl. F. Chladni" (1816). Zu besonderen Ehren kam das von diesem gefundene Phänomen, als Goethes Freund Seebeck eine verwandte Erscheinung im Gebiet der Farbenlehre feststellte (die Seebeckschen Figuren); voll Freude meldete Goethe seinen Korrespondenten, wie hier Chladnis Experimente ergänzt würden.

In den „Annalen" heißt es beim Jahre 1810:

»*Weil man aber, einmal des Mühens und Bemühens gewohnt, sich immer gern und leicht neue Lasten auflegt, so entwickelte sich, bei nochmaliger schematischer Übersicht der Farbenlehre, der verwandte Gedanke: ob man nicht auch die Tonlehre unter ähnlicher Ansicht auffassen könnte, und so entsprang eine ausführliche Tabelle, wo in drei Kolumnen Subjekt, Objekt und Vermittlung aufgestellt worden.*«

Goethe scheint ursprünglich beinahe die Absicht gehabt zu haben, der Farbenlehre eine ebenso umfängliche Tonlehre entgegenzusetzen, wird aber bei den ersten Ausführungsversuchen gemerkt haben, daß ihm dieses Gebiet doch allzufern lag.

---

[1] Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Prof. Schüddekopf vom Goethe-Schillerarchiv in Weimar.

So blieb denn nur ein Schema übrig, das Goethe, überdies durch Zelters Besuch angeregt, in Karlsbad und Teplitz verfaßt hat. Das Tagebuch zeigt deutlich, wie die Tabelle entstanden:

„1810. 15. Juli: Mittags Zelter zu Tisch; musikalisches und rhythmisches Interesse. 18. Juli: Zelter. Physische Elemente der Tonkunst. [28. Juli nach Riemers Tagebuch: Tonlehre.] 8. August: Mit der Tonlehre beschäftigt. Abends zu Hause mit Zelter. 9. August: Chladni. 12. August: Bei Zelter. Menschliche Stimme. Mit Zelter spazieren. Kehle und Ohr. 16. August [von Riemer bestätigt]: Abends Zelter. Tonlehre. 17. August: Schema Tonlehre. Umgeschrieben. 19. August: Marpurgs Schriften. 20. August: Bei Zelter. Musikalische Theorie. 23. August: Bei Zelter. Musikalisch-Geschichtliches."

Goethe hat sich also auch durch Lektüre unterrichtet. Marpurgs Schriften werden am ehesten gewesen sein die hauptsächlich auf Agricolas Überarbeitung des Tosi fußende „Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders" (Berlin 1763) und seine „Anfangsgründe der theoretischen Musik" (Leipzig 1757). Unter „Chladni" ist dessen schon 1803 im Manuskript gelesene „Akustik" zu verstehen, die Goethe (nach freundlicher Mitteilung des Herrn Direktors der großh. Bibl. Weimar) dort vom 1. Mai bis 29. Oktober 1810 entliehen hatte[1].

1815 schickte Goethe sein Schema, um einen Stab gewickelt, an Christian Heinrich Schlosser, einen Schüler Schellings und zum Katholizismus übergetretenen Mystiker und Romantiker. Die hieraus entstandene, merkwürdige Korrespondenz zwischen Goethe und Schlosser soll weiter unten besprochen werden. Die in Bettinas *»Briefwechsel Goethes mit einem Kinde«* vorliegenden Briefe über die Tonlehre hat Düntzer (a. a. O.) als Erfindungen der Frau v. Arnim nachgewiesen.

Erst 1826 sandte Goethe die Tonlehre an sein musikalisches Gewissen, Zelter, und schrieb dazu:

»Die Tabelle der Tonlehre ist nach vieljährigen Studien und, wenn Du Dich erinnerst, nach Unterhaltungen mit Dir, etwa im Jahre 1810 geschrieben. Ich wollte den Forderungen an einen physikalischen Vortrag keineswegs genug tun, Umfang und Inhalt aber mir selbst klar machen und andern andeuten; ich war auf dem Wege, in diesem Sinne die sämtlichen Kapitel der Physik zu schematisieren.«

Zelter hatte dann gegen die Tonlehre „nichts zu erinnern". 1829 forderte der Verfasser sie zurück, und sie hängt jetzt in seinem Sterbezimmer.

---

[1] Goethe besaß, was manchen interessieren wird, das Musiklexikon v. Walther, die Storia della Musica des Padre Martini, die „Aufschlüsse über die Musik der Griechen" des Frh. v. Drieberg, C. Kalkbrenners „Theorie der Tonkunst" und Neukomms »Chronomètre musical« (Wien 1815).

Da Goethe selbst der Musiktheorie einigermaßen fern stand, so könnte man denken, das Schema stelle nur teils ein Exzerpt aus seiner Lektüre, teils ein Referat über Zelters Vorträge dar. Aber das merkwürdige, fortdauernde Interesse Goethes für dieses Geisteskind (das er gleichwohl nicht in die Werke aufnahm, so daß wir's in Zelters Briefwechsel II, 425 ff. nachschlagen müssen) belehrt uns eines andern. Und gerade der Umstand, daß es — soll man sagen „leider" oder „erfreulicherweise"? — so ganz und gar von Goethes Eigenart bestimmt wird, macht es für den Musiker unhandlich, ja unverständlich und unbrauchbar. Mit einem gewissen Eigensinn hat der Verfasser ihm seine allgemeine Naturbehandlung aufzuzwingen versucht, und viele Stellen sind überhaupt nur zu deuten, wenn wir auf die Farbenlehre zurückgreifen. Goethe selbst gibt das in einem Briefe an Schlosser deutlich zu verstehen (6. 2. 1815):

»*Bei einer Arbeit dieser Art kommt es hauptsächlich darauf an, ob sie alle die Phänomene enthalte, die man in einem solchen wissenschaftlichen Zirkel kennt, und ob man sich den Inhalt gern in dieser Ordnung denken mag. Die Ähnlichkeit dieser Schematisierung mit dem Schema der Farbenlehre ist nicht zu verkennen; erst finden Sie das Allgemeine, sodann das Besondere in drei Abteilungen. . . . . Ganz vollständig kann die Tabelle nicht sein, haben Sie die Güte zu bemerken, was fehlt und wo es hinzurangieren wäre. Nicht weniger haben Sie die Gefälligkeit, die Methode nach allen Seiten durchzudenken, und zu prüfen, inwieweit sie mit Ihrer Denkweise übereinstimmt.*«

Die §§ 747—750 der Farbenlehre behandeln das „Verhältnis zur Tonlehre" mit dem Ergebnis, daß Ton und Farbe sich untereinander auf keine Weise vergleichen ließen, daß aber beide sich auf eine höhere Formel bezögen und beide unter dem allgemeinen Gesetz des Trennens und Zusammenstrebens stünden. Der letztere Gedanke einer vermuteten Polarität auf allen Naturgebieten wird besonders auf die Musik in § 756 bezogen:

»*Ja, der Tonkünstler ist, wahrscheinlich ohne sich um jene andern Fächer zu bekümmern, durch die Natur veranlaßt worden, die Hauptdifferenz der Tonarten durch Majeur und Mineur auszudrücken.*«

Doch nun zur Tabelle selbst.

Tonlehre.

Entwickelt die Gesetze des Hörbaren. Dieses entspringt durch Erschütterung der Körper, für uns vorzüglich durch Erschütterung der Luft[1]. Das Hörbare[2] ist im weiten Sinne unendlich. Davon werden aber beseitigt Geräusch, Schall und Sprache. Bleibt zu unserer nächsten Beschäftigung: das musikalisch Hörbare (der Klang). Dieses entspringt aus der materiellen Reinheit und dem Maße des erschütterten oder erschütternden Körpers. Um zu diesem Maße zu gelangen, nehmen wir erst einen klingenden Körper als ein Ganzes an. Der verschiedene Klang, den dieses Ganze von sich gibt, nennen wir einen Grundton. Das Ganze

verkleinert ergibt einen höheren, vergrößert einen tieferen Ton. Wir können das Ganze auf eine stätige Weise nach und nach verkleinern. Hieraus entspringen keine Verhältnisse. Wir können das Ganze einteilen, das gibt Verhältnisse. Hauptverhältnisse[3] stehen voneinander entfernt (Akkorde). Zwischenverhältnisse[4] füllen den Raum zwischen jenen aus bis zu einer Art von Stätigkeit. Auf diesen Stufen schreitet der Ton zur Höhe und Tiefe fort, bis er sich selbst wiederfindet (Oktave). Mehr ist für den Anfang nicht nötig. Das übrige muß sich bei der Darstellung entwickeln, modifizieren und erläutern. — Die Lehre wird auf die ganze Erfahrung gegründet und in drei Abteilungen vorgetragen. Das musikalisch Hörbare erscheint uns Organisch[5] (subjektiv), Mechanisch (gemischt), Mathematisch (objektiv). Alles Dreies fällt zuletzt wieder zusammen, bequem durch die Kraft des Künstlers, schwerer durch wissenschaftliche Darstellung.

I. Organisch (subjektiv).

Indem sich aus und an dem Menschen selbst die Tonwelt offenbaret, hervortritt in der Stimme, zurückkehrt durchs Ohr, aufregend zur Begleitung den ganzen Körper und eine sinnlich-sittliche Begeisterung[6] und eine Ausbildung des innern und äußern Sinnes bestimmend.

Gesanglehre[7].

Der Gesang ist völlig produktiv an sich. Naturell[8] des äußern und Genie des innern Sinnes werden durchaus gefordert.

Bruststimme.

Die an Höhe und Tiefe verschiedenen Stimmen sind von unten herauf: Baß, Tenor, Alt, Diskant. Jede Stimme ist als ein Ganzes anzusehen. — Jede enthält eine Oktave[9] und etwas drüber. — Sie greifen übereinander. — Machen zusammen circa drei Oktaven. Sie sind unter die beiden Geschlechter verteilt. Daher die Bedeutsamkeit der Pubertät, der daraus entspringenden Mutation, welche durch Kastration verhindert werden kann.

Akustik.

Empfänglichkeit des Ohres. Scheinbare Passivität und Adiaphorie desselben (Indifferenz). — Gegen das Auge betrachtet ist das Hören ein stummer Sinn[12]. Nur der Teil eines Sinnes. Dem Ohre müssen wir jedoch als einem hohen organischen Wesen, Gegenwirkung und Forderung[13] zuschreiben, wodurch der Sinn ganz allein fähig wird, das ihm von außen Gebrachte aufzunehmen und zu fassen. Doch ist bei dem Ohre die Leitung[14] noch immer besonders zu betrachten, welche durchaus anregend und produktiv wirkt. Die Produktivität der Stimme wird dadurch geweckt, angeregt und vermannigfaltigt. Der ganze Körper wird angeregt.

Rhythmik.

Der ganze Körper wird angeregt vom Schritt (Marsch), zum Sprung (Tanz und Gebärdung). Alle organischen Bewegungen manifestieren sich durch Diastolen und Systolen[15].

Ein anderes ist den Fuß aufheben, ein anderes ihn niedersetzen.

Hier erscheint Gewicht und Gegengewicht der Rhythmik.

Arsis Aufschlag.

Thesis Niederschlag.

Taktarten: Gleiche. Ungleiche.

Diese Bewegungen können für sich betrachtet werden; doch verbinden sie sich notwendig und schnell mit der Modulation[16].

Register,

d. h. Grenze der Bruststimme[10].

Kopfstimme.

Übergang ins Mechanische. Verarbeitung beider in Eins[11]. Detail der Organisation von Brust und Kehle. — Zugabe von den Stimmen der Tiere, besonders der Vögel.

II. Mechanisch

(gemischt).

Gesetzlicher Ton[17] durch verschiedene Mittel hervorgebracht.

Instrumente.

Materie: Timbre derselben, Reinheit, Elastizität.

Form[18]: Natürlich. Organisch. Künstlich.

Metall, Holz, Glas[19].

Röhren, Längen, Flächen.

Erschütterungsart: Einhauchen, Streichen. In die Quere, in die Länge. Anschlagen. Verhältnis zum Mathematischen. Die Instrumente entspringen durch die Einsicht in die Maß- und Zahlverhältnisse[20] und vermehren diese Einsicht durch Vermannigfaltigung[21].

Entdeckung anderer Naturverhältnisse der Töne als durchs Monochord[22]. Verhältnis zur Menschenstimme. Sie sind ein Surrogat derselben. Sie stehen unter derselben. — Werden aber ihr gleichgehoben durch gefühlte und geistreiche Behandlung.

III. Mathematisch

(objektiv).

Indem an den einfachsten Körpern außer uns die ersten Elemente des Tons dargestellt und auf Zahl- und Maßverhältnisse reduziert werden.

Monochord.

Mitklingen der harmonischen Töne. — Verschiedene Vorstellungsarten wie es zugehe. — Sympathetisches Mitschwingen. — Organische Forderung und subjektives Erregen des Mitklingens. — Objektiver Beweis rückwärts durch Mitklingen in jenen Verhältnissen gestimmter Saiten. — Gründung der einfachsten Tonverhältnisse. — Diatonische Tonleiter. — Forderung in der Natur auf diesem Wege nicht zu befriedigen[23]. — Gegebenes in der Erfahrung auf diesem Wege nicht zu gründen und darzustellen. — Hindeutung auf den Mollton. Er entspringt nicht durch das erste Mitklingen. Er manifestiert sich in weniger faßlichen Maß- und Zeitverhältnissen, und ist doch ganz der menschlichen Natur gemäß, ja gemäßer als jene erste faßliche Tonart[24]. — Objektiver Beweis rückwärts durch Mitklingen in diesem aus der Erfahrung genommenen Ton gestimmter Saiten. (So gibt der Grundton C hinaufwärts die Harmonie von Cdur, herabwärts die Harmonie von Fmoll.[25]) Dur- und Mollton als die Polarität der Tonlehre. — Erstes Prinzip der beiden. Der Durton entspringt durch Steigen, durch eine Beschleunigung nach oben[26], durch eine Erweiterung aller Intervalle[27] hinaufwärts. Der Mollton entspringt durch Fallen, Beschleunigung hinabwärts, Erweiterung der Intervalle nach unten. — (Die Mollskala hinaufwärts muß sich zu Dur machen[28].) — Ausführung jenes Gegensatzes als des Grundes der ganzen Musik[29]. (Ursprung und Notwendigkeit des Subsemitonium

modi beim Steigen und der kleinen Terz[30] beim Fallen.) Verbindung beider modi durch die Dominante und Tonika[31]. — (Die erste muß immer Dur sein. Frage, ob die zweite immer Moll sein sollte?[32]) — Ursprung der Arsis und Thesis in der ganzen Bewegung auf diesem Wege, also auch der körperlichen Mitwirkung und der Rhythmik[33].

Kunstbehandlung.

Beschränkung der Oktave[34]. Identisches Aneinanderreihen derselben. — Bestimmung der Tonverhältnisse. — Mit der Natur und gegen dieselbe[35].

Abrunden und Nebulistisieren[36] der Töne, um mehrere Tonarten nebeneinander zu haben und eine wie die andere zu behandeln.

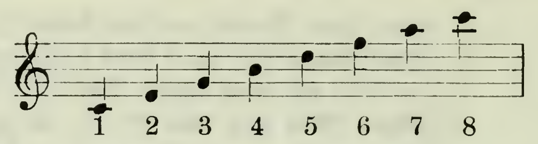
Singschule. Übung nach Einsicht des Leichten und Schwereren, des Fundamentalen und Abgeleiteten. — Eingreifen des Genies, Talents, und Gebrauch alles Vorhergesagten als Stoffes und Werkzeuges.

Verbindung mit der Sprache beim Gesang überhaupt, besonders beim Canto fermo[37], Recitativ und quasi parlando. — Scheidung von der Sprache durch eine Art Register[38] und Übergang zu derselben, und also zu Vernunft (Verstand)[39]. — Schall (Geräusch). Übergang ins Formlose, Zufällige.

Statt eines laufenden Textes sei zunächst die Erklärung besonders dunkler Stellen in Form von kurzen Anmerkungen gestattet, deren Zahl nach Möglichkeit beschränkt worden ist.

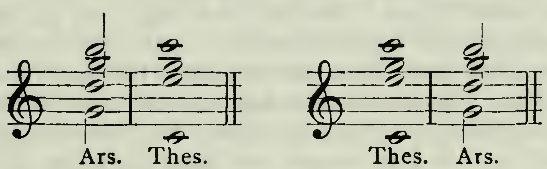
Anmerkungen.

1 Als Medium kommt z. B. auch das Wasser in Betracht. 2 Genauer: „die Zahl der Erscheinungsformen des Hörbaren". 3 Offenbar: die einfachsten Verhältnisse, die den Dreiklang bilden. Doch ist der Ausdruck nicht sehr glücklich, weil die Grenze unsicher ist. Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß öfters (z. B. in der sonst so geistvollen Harmonielehre von Bischoff, Mainz 1890) das Verhältnis 6:7 zu solchen „Hauptverhältnissen" gerechnet wird, um z. B. auf dem C-Klang den Septakkord c e g b zu erhalten. Man sollte doch endlich damit aufhören, den Kirnbergerschen Ton i mit diesen b zu identifizieren — der siebente Oberton wird nun einmal in unserm Tonsystem nicht verwendet! 4 Also wohl die Ganztöne $\frac{8}{9}$ und $\frac{9}{10}$ und der Halbton $\frac{15}{16}$. Zelter schreibt zu diesem Passus am 26. 4. 1829 (III, S. 140): „In der Tafel deiner Tonlehre, welche täglich von mir betrachtet wird, steht Zeile 12: ‚Hauptverhältnisse stehen voneinander entfernt (accorde).' Ich schlage vor, Hauptakkorde oder Grundakkorde zu setzen, weil sie zunächst aus dem Grundtone sich entwickeln; dann in weniger entfernte Verhältnisse übergehen, bis der Grundton in der zweiten Oktave sich selbst wiederfindet und das System dadurch sich selber abschließt. Ein Grundakkord ist demnach ein solcher, der sich aus übereinander gestellten Terzen aufbaut.



Daraus sind die Intervalle der diatonischen Tonleiter gebildet, und noch nähere Zwischenverhältnisse, welche aus der Steigerung der diatonischen Intervalle oder deren Verminderung sich melodisch (sanfter fortschreitend) bilden wollen, geben zuletzt die Lehre von den Dissonanzen, durch welche die Musik zur Kunst wird." Hiergegen ist vieles zu sagen. Von einem „Grundakkord" kann man einigermaßen elementare Einfachheit verlangen. Nun läßt sich aber dieses Ungetüm aus sieben Terzen weder akustisch besonders einfach darstellen noch tonal eindeutig bestimmen. Alsdann ist es ein ganz unnötiges Unternehmen, einen Akkord zu suchen, der alle Töne der Tonleiter enthält, denn diese braucht als ein melodisches Gebilde gar keine akkordliche „Rechtfertigung". Goethes „Akkord" ist zweifellos der Durdreiklang. Wenn Zelter nun als die „Zwischenverhältnisse" die chromatischen Halbtöne heranzieht, um den Begriff der Dissonanz zu erhalten, so ist das gleichfalls eine höchst unnütze Kraftentfaltung, denn innerhalb der diatonischen Tonleiter sind als Sekunden, Septimen, verminderte Quinte und übermäßige Quart schon die Hauptdissonanzen enthalten. — [5] Gesangsmusik, Instrumentalmusik und Musiktheorie. Diese Dreiteilung ist merkwürdig, und die Musiker wären wohl in der Mehrzahl für eine Zweiteilung in theoretische und praktische Musik. Muß Goethe doch selber weiter unten zugestehen, daß die „subjektivste" Musikform, der Gesang, stark ins „Mechanische" hinüberspielt. Der alte Johannes de Grocheo hat schon recht gehabt, wenn er sagt: »Nobis vero non est facile musicam dividere recte, eo quod in recta divisione membra dividentia debent totam naturam totius divisi evacuare!« Diese Teilung rächt sich denn auch verschiedentlich. [6] Dieser Ausdruck weist auf die „Farbenlehre" hin, deren interessantester Abschnitt von der „sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben" handelt. [7] Diese Überschriften unterliegen offenbar keinem Principium dividendi, und sind nur als Stichworte aufzufassen. [8] Naturell: natürliche Anlage. [9] Der Umfang ist doch wohl zu klein angenommen, wie ein Vergleich mit Garcia und Merkel leicht ergibt: da es sich hier um Kunstgesang handelt, so kann man „beinahe zwei Oktaven" rechnen. [10] Was Goethe „Register" nennt, heißt heute allgemein Registerwechsel. Denn wir verstehen unter „Register" eine Reihe von mit gleichem Stimmbandmechanismus erzeugten Tönen. Deshalb ist Goethes Ausdruck „Kopfstimme" nach der gegenwärtigen Nomenklatur nicht sehr glücklich. Er meint jenes durch Randschwingung der Stimmbänder erzeugte Falsett (Fistel) der Männer (Mittelstimme der Frauen), dem das durch Schwingen der ganzen Stimmbänder erzeugte Brustregister gegenübersteht. Unter „Kopfstimme" verstehen wir bei den Männern jenen oberen Teil des Brustregisters, bei dem die Kopfresonanz die Brustresonanz überwiegt (auch „gedecktes" Register, vielleicht auch »Voix mixte«), bei den Frauen jene allerhöchsten Töne, bei denen die Stimmbänder nur noch in einem Teil ihrer Länge schwingen und gleichfalls hauptsächlich die Kopfresonanz benutzt wird. Diese Kopfstimme läßt sich durch Hinzuziehung der Brustresonanz noch künstlich verstärken. [11] Dieser Satz kann sich nicht mehr auf die Registerfrage beziehen, sondern meint wahrscheinlich den Übergang ins Instrumentale bei gesteigerter Virtuosität der Gesangstechnik. [12] Offenbar weil das Auge „sprechend" sein kann. Die Ohrmuschel jedoch ist bei

vielen Individuen auch nicht „stumm", wie man z. B. bei den Pferden sehen kann, wo man — sozusagen — den jeweiligen Grad der Aufmerksamkeit von der Stellung der Ohren ablesen kann. Auch an bedeutenden Musikern (z. B. bei Joseph Joachim) hat man beobachten können, daß die Ohrmuscheln sich beim beginnenden Musizieren röteten und „spitzten". Übrigens muß Goethe „Ohr" statt „Hören" gemeint haben, denn letzteres ist kein entsprechender Gegensatz zu „Auge", sondern zum „Sehen". 13 Soll „Forderung" hier von „geforderten Tönen" gesagt sein, wie die Farbenlehre von „geforderten Farben" spricht? Das könnte sich auf die virtuelle Auflösung von Dissonanzen ebenso beziehen, wie überhaupt auf alle Ergänzungen, die der Musiker logisch beim Hören vornimmt. Oder soll „Gegenwirkung und Forderung" einfach die „Apperception" im Gegensatz zur „Perception" heißen? 14 Vielleicht ist die Nervenleitung zum Gehirn hin gemeint, wahrscheinlich jedoch das Fortpflanzungsmedium des Schalles, da hier eine gewisse Besonderheit des Ohres von Goethe betont wird, dem ein entsprechendes (jetzt durch die Theorie des Lichtäthers ergänztes) Medium im Reich der Optik gefehlt haben wird. 15 Eigentlich: „Ausdehnung" und „Zusammenziehung", bei den alten Musiktheoretikern Hauptformen der Phrasierung. 16 Über diese etwas dunklen Zusammenstellungen von rhythmischen und harmonischen Dingen verbreitet Zelters Ausführung (III, S. 141) einiges Licht: „In diesen beiden aufeinander folgenden Akkorden der Dominante und Tonika, oder Tonika und Dominante, findet mein individuelles Gefühl das Urelement der Metrik: arsis und thesis oder thesis und arsis, welche mein Ohr sogar an dem Schlage der Uhr, ja des Pulses und in der stillen Bewegung des Pendels findet, wiewohl das letztere schon Takt ist, der sich zum Rhythmus wie die Enge zur Weite, wie Strenge zum Freien verhält."



(So werden wohl die in Geigers Ausgabe etwas ungenauen Beispiele rhythmisch aussehen müssen.) Goethe braucht das Wort „Modulation" vielleicht nicht in unserem Sinne als „Übergang in eine andere Tonart", sondern allgemeiner bloß als „harmonischer Verlauf". 17 „Gesetzlicher" wohl gleich „musikalischer" Ton im Gegensatz zu den auf unregelmäßigen Schwingungen beruhenden „Geräuschen". 18 Hier muß wohl anders interpungiert werden: „Natürlich, organisch. — Künstlich." 19 Bei „Glas" denkt Goethe wahrscheinlich an die von Chladni erfundenen Instrumente „Euphon" (Glasstabharmonika) und „Clavicylinder" (Glasstabklavier). 20 Virtuell gewiß, aber nicht historisch: denn, wie leicht auch ethnologisch nachzuweisen ist, wurden die meisten Instrumente rein empirisch erfunden, lange bevor man sich über die zugrunde liegenden Zahlenverhältnisse begrifflich klar geworden war. 21 Nämlich vermittelst der verschiedenen spezifischen Klangfarben der Instrumente. 22 Hier ist wohl an die Gesetze schwingender Luftsäulen und Flächen, vielleicht speziell an die Chladnischen Klangfiguren zu denken. 23 Das heißt vermutlich: „Die Forderung der Kunst ist in der Natur (nämlich mit der untemperierten diatonischen Skala) nicht zu befriedigen, weshalb man zur Temperatur greifen muß." Wie gern sich Goethe mit dieser beschäftigte, zeigt die

scherzhafte Wendung (G.-Zelter III, 359): „Am wenigsten würde dich der wichtigste Teil des Werkes [von Niebuhr], von den Ackermessungen handelnd, interessieren können, da du mit sämtlichen Musikern Gott zu danken hast, durch eine gleichschwebende, dort nie zu erreichende Temperatur, auf deinem Acker zu ruhiger wirtschaftlicher Benutzung gekommen zu sein.“ [24] Damit geht Goethe weit über seinen beim Mollstreit vertretenen Standpunkt hinaus, wo er das Mollgeschlecht weit richtiger als nur „den nordischen Völkern“ angemessener definiert hatte. [25] Diese Lehre des Zarlino und Tartini scheint Goethe nicht von Zelter empfangen zu haben, da dieser sie sonst wohl nicht erst 1831 (III, S. 393) als eine ihm neuerdings aufgegangene Erkenntnis an Goethe berichtet hätte. Viel wahrscheinlicher ist Rameau der Vermittler gewesen, mit dem sich Goethe zu verschiedenen Malen intensiv beschäftigt hat. So sei auf den interessanten „Beitrag zu Lavaters physiognomischen Fragmenten“ (1775) hingewiesen, wo Goethe aus dem Porträt des großen Franzosen „die reinsten Tonverhältnisse auf der Stirn und den Schläfen“ abliest. Des weiteren kommt in Betracht die Übersetzung und Kommentierung des Diderotschen Dialogs „Rameaus Neffe“ (1805). Hier gab Goethe die Biographien von Alberti, d'Auvergne, Duni, Lulli, Rameau (z. T. nach Rousseaus »Lettre à M. Grimm«) und teilte in einem besonderen Artikel über Musik die Tonwerke des 18. Jahrhunderts gar nicht übel in „gefällige“ und „bedeutende“ ein. Zur Akustik konnte ihn auch eine Stelle aus den Reden des „Neffen“ weisen, wo dieser höhnisch von seinem Onkel Rameau erzählt: „Seine Tochter und Frau können sterben, wann sie wollen, nur daß ja die Glocken im Kirchsprengel, mit denen man ihnen zu Grabe läutet, hübsch die Duodecime und Septdecime nachklingen, so ist alles recht.“ [26] „Beschleunigung“ wäre ganz gut auf die erhöhten Schwingungszahlen der höheren Töne zu deuten, hätte dann aber beim Moll keinen Sinn. Gemeint wird sein, daß die höheren Obertöne immer näher aneinander zu liegen kommen — das trifft ja auch bei der Untertonreihe zu. [27] „Erweitern“ kann nur bedeuten, daß die „Tonmonade“ (siehe weiter unten) sich zur Obertonreihe und Untertonreihe „erweitert“. [28] Das ist nur in einem recht oberflächlichen Sinne zutreffend: die Leittonserhöhung führt nicht gleich zum Dursinn. [29] Das erregte mit Recht Schlossers Widerspruch, denn die Anwendbarkeit des Satzes ist auf die neuere Musik beschränkt. [30] In der absteigenden melodischen cmoll-Skala z. B. ist die „kleine Terz“ g-b, im Gegensatz zum h als Subsemitonium modi beim Aufsteigen. [31] Durch die Verbindung des „Oberklanges“ und „Unterklanges“ z. B. von C: c-as-f ist Tonika, c-e-g aber wirkt dann als Dominante. [32] Die Frage ist mit „Nein!“ zu beantworten. Die Dominante in Moll hat nur dann die große Terz, wenn auf sie die Tonika folgt. [33] Ein glücklicher Gedanke Goethes — falls er von ihm stammt; die Beziehungen zwischen Harmonie und rhythmischer Stellung werden in den landläufigen Harmonielehren leider Gottes viel zu wenig betont. [34] Nämlich für die Benennung der Intervalle mittelst Oktavversetzung. [35] Wieder eine Anspielung auf die Temperaturen. [36] Nebulistisieren: temperieren. [37] Was soll hier der Canto fermo? Es scheint eine Verwechslung von seiten Goethes vorzuliegen. [38] Das stimmt physiologisch nicht. Zum Sprechen wird genau wie zum Singen Brustregister oder Falsett (Mittelstimme) benutzt. Die Sprachtechnik unterscheidet sich von der gesanglichen nur dadurch, daß sie nicht musikalisch brauchbare Intervallschritte benutzt, und die Tonhöhe auch innerhalb des Einzellautes verändert. Man spricht sozusagen mit immerwährendem »Portamento«. [39] Damit werden die Musiker kaum einverstanden sein — die Musik steht genau so unter Vernunftgesetzen wie

die Sprache. Goethe meint wohl: durch Unterlegen eines Textes kommt das Gedankliche zu präziserer Darstellung.



Schließen wir hieran gleich die Betrachtung des Briefwechsels zwischen Goethe und Schlosser aus dem Jahre 1815, der sich an die Übersendung der Tontabelle an letzteren knüpft[1].

Goethe beginnt:

»*Die zwölf mit Nummern bezeichneten Punkte geben einen Beweis, wie ernstlich und gründlich Sie Sich mit der Sache abgegeben, und wie schön Sie solche aus dem innern zu entwickeln trachten. Hier finde ich nichts was mir widerstrebte, vielmehr mag ich es gern der Betrachtung zugrunde legen. Eigentlich beurteilen kann ich's nicht weil mir die schöne Tonwelt gewissermaßen ganz fremd geworden. Zugleich bemerke ich, daß die aus der Farbenlehre angeführten Parallelstellen mir vollkommen passend, aufklärend und begründend scheinen.*«

Schlosser hatte in seinem Brief mit Recht gerügt, daß Dur und Moll ein historisch Ursprüngliches sein sollten, worauf Goethe einwendet, dann müsse es vor dem Moll doch ein entsprechendes Analogon gegeben haben. Schlosser weist als das geforderte Analogon den „Unterklang von C" (um mit Riemann zu reden) auf, wobei wichtig ist, daß dieser Dreiklang c-as-f von Schlosser nur als ein dem Moll Paralleles, nicht Identisches gefaßt wird. Goethe antwortet: »*Ich wünsche nichts mehr, als daß Sie auf diesem Wege fortarbeiten.*« Schlosser glaubt zu dem Phänomen der Ober- und Untertonreihe im Gebiet der Optik ein Entsprechendes im doppelten Regenbogen gefunden zu haben, was Goethes Beifall findet.

Schlosser fährt dann fort:

»*Will man den Grund des sogenannten Moll suchen, so liegt er, wie oben bei der Verkehrung des Lichten in schattigem Grunde gesagt wurde, innerhalb der Tonmonade selbst. Die große Terz des Grundtones verhält sich nämlich zu der reinen Quinte desselben als eine kleine Terz; und kehrt auf diese Weise die Erscheinung in sich selber um.*«

Goethe erwidert:

»*Hier treffen wir nun völlig zusammen, indem Sie aussprechen, der Grund des sogenannten Moll liegt in der Tonmonade selbst. Dies ist mir aus der Seele gesprochen. Zur nähern Entwicklung dieses Urgegensatzes bahnte vielleicht folgendes den nähern Weg. Dehnt sich die Tonmonade aus, so entspringt das Dur, zieht sie sich zusammen, so entsteht das Moll. Diese Entstehung habe*

[1] Düntzer exzerpiert ihn nur recht unvollständig. In der großen Weimarer Ausgabe, Abt. 4, Band XXV, S. 302 sind Goethes und Schlossers Briefe mit zweierlei Schrift anschaulich ineinander geschoben. Das Schriftstück ist sehr lang, so daß ich hier nur die wesentlichsten Sätze geben kann.

ich in der Tabelle, wo die Töne als eine Reihe betrachtet sind, durch Steigen und Fallen ausgedrückt; beide Formeln lassen sich dadurch vereinigen, daß man den unvernehmlichen tiefsten Ton als innigstes Zentrum der Monade, den unvernehmbaren höchsten als Peripherie derselben ansieht.«

Hiller und Düntzer erklären, diesen Ausführungen absolut hilflos gegenüberzustehen. Völlig vage Phantasterei, wie beide glauben, liegt aber nicht vor.

Der Ausdruck „Tonmonade" scheint von Schlosser herzurühren und ist offenbar der Leibnitzschen Monade nachgebildet. Wie diese eine denkbar kleinste Einheit darstellt und doch schon alle Entwicklungsmöglichkeiten potentiell in sich tragen soll — so auch die Tonmonade. Den Akkorden gegenüber ist der Einzelton die denkbar kleinste Einheit, und doch trägt er durch seine Ober- und Untertonreihe alle harmonischen Möglichkeiten in sich. Die Monade ist mithin ein Zentrum, das sich nach zwei Richtungen hin ausdehnen kann — zur Obertonreihe (»*steigen*«) und zur Untertonreihe (»*fallen*«). Nun aber scheint Goethe von der Untertonreihe nicht die richtige Vorstellung gehabt zu haben: nachdem sich die Monade „ausgedehnt hat", d. h. vom »*Zentrum*« aus den Durakkord mittelst der Obertonreihe nach der »*Peripherie*« hin emaniert hat, scheint ihm der Mollakkord wieder eine *Emanation des* »*höchsten unvernehmbaren Tones an der Peripherie*« zum »*Zentrum hin*« zu sein, d. h. es entwickelt sich eine Untertonreihe in Spiegelbildrichtung, deren letztes Glied als »*tiefster unvernehmbarer Ton*« wieder ins »*Zentrum*« zurückkehrt — mithin kann er sagen, daß die Monade sich beim Dur »*ausdehnt*« und beim Moll »*zusammenzieht*«.

Daß dieses Bild jedoch das unzweifelhaft in dem Begriff der Tonmonade enthaltene Richtige gründlich zerstört, ist klar. Wenn Goethe von Zentrum und Peripherie spricht, so wird bei ihm anscheinend die punktartige Monade bei der Ausdehnung zu einem kreisförmigen, ja vielleicht kugeligen Gebilde, während sie in Wahrheit linear werden muß. Man versuche es einmal mit dieser Vorstellung: die punktförmige Monade (als der Nullpunkt) emaniert eine positive und eine negative Ober- bzw. Untertonreihe:

-(D) -F -As -C -F -C // c \\ +c' +g' +c'' +e'' +g'' +(i'')

Diese »*Ausdehnung*« der Tonmonade kann nur zwei Richtungen haben, denn alle andern müßten komplexe Werte ergeben; mithin liegen, um mit Goethe zu reden, der »*höchste unvernehmbare*« und der »*tiefste unvernehmbare Ton*« an der »*Peripherie*«, und im »*Zentrum*« liegt der alles andere erzeugende, sehr vernehmliche Hauptton. —

In erfreulichen Gegensatz gegen das viel mißbrauchte »*unbewußte Zählen der Seele beim Musizieren*« des Leibniz stellt sich Schlosser mit dem Satze:

»*Alle Art, das Urphänomen der Klangwelt atomistisch und numerisch darzustellen, ist so vergeblich als in irgendeiner andern Sphäre des Vorhandenen. Das Zahlenverhältnis schafft nie. Doch läßt sich nicht leugnen, daß es die Tonwirkungen auf eine sehr innige Weise begleitet. . . .*«

Goethe:

»*[Das] finde ich gleichstimmig mit meiner Überzeugung. Die Zahlen sind wie unsere armen Worte nur Versuche, die Erscheinungen zu fassen und auszudrücken, ewig unerreichbare Annäherungen.*« Dazu vergleiche man, was Goethe in der »*Farbenlehre*« bei der »*Schlußbetrachtung über Sprache und Terminologie*« sagt: »*Mathematische Formeln lassen sich in vielen Fällen sehr bequem und glücklich anwenden; aber es bleibt ihnen immer etwas Steifes und Ungelenkes, und wir fühlen bald ihre Unzulänglichkeit, weil wir, selbst in Elementarfällen, sehr früh ein Inkommensurables gewahr werden.*«

Weiter erklärt Schlosser:

»*Man kann wohl sagen, daß der Raum für die Farbe und das Auge das sei, was die Zahl für den Ton und das Ohr; und dieselbe Unfaßbarkeit des Raumes findet durch das Violette in dem Farbenbilde statt, wie sie durch die Septime [i] für die Zahl eintritt.*«

Damit ist wohl gemeint, daß der siebente Oberton ebenso sich außerhalb unseres Tonsystems stellt, wie das Violett als Ultraviolett außerhalb des Spektrums tritt. Wenn Goethe freilich das hier über Raum und Zeit (nebeneinander und nacheinander) Gesagte »*sehr geistreich*« findet, so müssen wir vom heutigen Stande der Theorie aus widersprechen. Dem »*Nacheinander*« der musikalischen Schwingungen setzt man jetzt ebensolche in der Zeit wirkende Lichtätherschwingungen entgegen, und die Dimension des Raumes werden wir im akustischen Gebiet gar wohl in dem „Übereinander" und „Untereinander" der Akkordtöne von verschiedener Tonhöhe wiederfinden. Aber das hätte Goethe wohl als „newtonisch" abgewiesen. —

Am interessantesten wird der Briefwechsel mit folgenden Auseinandersetzungen, die ich zum leichteren Vergleich nebeneinander stelle.

Schlosser.	Goethe.
Daß die Molltöne der menschlichen Natur gemäßer seien als die Durtöne, ist in einem großen Sinne wahr; gehört aber nicht unter die Reihe der Phänomene, in welcher ich es rubriziert finde. Auch erleidet es merkwürdige pathologische und psychische Modifikationen. Sein Grund ist ein metaphysischer. Nämlich: so wie die Lichtwelt zu dem Sinne des Verstan-	Meine Überzeugung ist diese: wie der Durton aus der Ausdehnung der Monade entsteht, so wirkt er eine gleiche Wirkung auf die menschliche Natur, er treibt sie ins Objekt, zur Tätigkeit, in die Weite, nach der Peripherie. Ebenso verhält es sich mit dem Mollton; da dieser aus der Zusammenziehung der Monade entspringt, so zieht er auch zusammen, konzentriert, treibt ins Subjekt

des, dem Auge spricht, und ein heiteres Verhältnis nach außen gründet; so spricht die Tonwelt zu dem Sinne des Gemütes (um das düstere Wort zu brauchen), dem Ohre, und zerstört das Verhältnis nach außen. Das Gemüt wird daher durch die Musik bewegt, wie durch keine andere Kunst, selbst die Poesie nicht ausgenommen. Der Hang des Unendlichen, Fernen, Ungetrennten in uns schwillt kraft ihrer über die Dämme von heute und gestern, erhebt sich zu Höhen und senkt sich in Tiefen, wo er nicht verweilen kann, weil ihm dazu der allein Wirklichkeit gebende Sinn fehlt. Jeder kann das in sich selbst beobachten; das Horn, ein männlicher Marsch, ein Tanz, lauter Weisen, die in eine helle Gegenwart rufen, regen uns doch nicht zu gegenwärtigem Dasein an, sondern stimmen zu einer Weihe, zu einer inneren Bewegung und Wirkung, von der Malerei und Plastik uns abzulenken und uns ruhig auf uns selbst zu stellen. Hier liegen die Gründe, warum diese letzten Künste das Tier gar nicht bewegen, Musik es nach Maßgabe gewaltig ergreift. — Ist daher der menschlichen Natur der Mollton angemessener als der Durton, so will das eigentlich sagen, die Befestigung des Menschen in der Natur ist eine gewaltsame, gezwungene, also auch die heiterste; die Musik und in ihr der Mollton, also das der Natur fernste, sie in ihren Fugen erschütternde, macht die Wehmut in uns anklingen, gegen die wir alle zu kämpfen haben. . . . Eben darum aber, weil er das Gemüt am entschiedensten gegen die Natur kehrt, oder aus ihr entwendet, liegt er selbst nicht in der Natur, wenigstens nicht auf eine ursprüngliche Weise. Sein Gefallen ist im Sittlichen zu suchen. . . . ."

und weiß dort die letzten Schlupfwinkel aufzufinden, in welchen sich die allerliebste Wehmut zu verstecken sucht. — Nach diesem Gegensatz werden kriegerische Märsche, ja alles Auf- und Ausfordernde sich im Durton bilden müssen. Der Mollton hingegen ist nicht allein dem Schmerz oder der Trauer gewidmet, sondern er bewirkt jede Art von Konzentration. Die Polonaisen sollen in diesem Tone geschrieben sein, nicht bloß weil diese Tänze ursprünglich nach sarmatischer Art darin verfaßt sind, sondern weil die Gesellschaft, die hier das Subjekt vorstellt, sich konzentrieren, sich gern ineinander verschlingen, bei- und durcheinander verweilen soll. Diese Ansicht allein läßt begreifen, wie solche Tänze, wenn sie einmal eingeführt sind, sich bis zu unendlicher Wiederholung einschmeicheln können Lebhaftere Tänze wechseln sehr klüglich mit major und minor ab. Hier bringt Diastole und Systole im Menschen das angenehme Gefühl des Atemholens hervor, dagegen ich nie was Schrecklicheres gekannt habe als einen kriegerischen Marsch aus dem Mollton. Hier wirken die beiden Pole innerlich gegeneinander und quetschen das Herz, anstatt es zu indifferenzieren. Das eminenteste Beispiel gibt uns der Marseiller Marsch. — Wie Sie sich nun aber recht zutraulich vorgenommen, Ihr Innerstes bei dem gegenwärtigen Anlasse gegen mich aufzuschließen, so konnte es nicht fehlen, daß die Differenz zwischen unsern beiden Denkweisen auf das schärfste zur Sprache käme. Es geschieht dies, da Sie das Wort „Gemüt" ein düsteres Wort nennen, da ich es nur als das heiterste kenne, und es nur auszusprechen brauche, um an alles Frohe und Leuchtende erinnert zu werden. . . . ."

Der Hauptgegensatz besteht also darin, daß Schlosser Licht und Klang wie Tätigkeit und Beschaulichkeit einander entgegensetzt, während Goethe im Reich des Klanges die Pole Dur (Tätigkeit) und Moll (Beschaulichkeit) annimmt, wie er (und das ist von großer Bedeutung) innerhalb der optischen Welt die gleiche Polarität aufgestellt hatte. Er legte nämlich in der Farbenlehre jene neuerdings erst z. B. in der Psychiatrie zu Ehren kommenden Erkenntnisse nieder, daß (§ 764) die Farben von der „Plusseite" Gelb, Rotgelb (Orange), Gelbrot (Mennig, Zinnober) sind; »*sie stimmen regsam, lebhaft, strebend*« — dagegen § 777: »*die Farben von der Minusseite sind Blau, Rotblau und Blaurot. Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung.*« Es liegt sogar die Vermutung nahe, daß Goethe das Dur- und Mollsystem erst vom Standpunkt dieser Erkenntnisse aus in der eben gezeigten Weise analog definiert, ja daraufhin sogar erst seine „Tonmonade" genauer konstruiert hat. Auch bei Schlosser scheint Ähnliches zugrunde zu liegen: beide Korrespondenten begeben sich auf die gefährlichen Pfade der Deduktion und verirren sich so leicht ins Transzendente. Die Debatte erweitert sich zu einer — allerdings hochinteressanten — Auseinandersetzung zwischen romantischer und — ja, man kann nur sagen — Goethescher Weltanschauung, und die musikalischen Fakta werden nun diesem höheren Gesichtspunkt zuliebe bedenklich umgemodelt. Als ein kleines Beispiel dafür, was bei solchen Gewaltsamkeiten herauskommt, diene, daß nach Schlosser alle Märsche »*uns doch nicht zum gegenwärtigen Dasein anregen*«, während Goethe das nur bei denen in Moll beobachtet haben will. Immerhin sind Goethes Ausführungen die glücklicheren, wenn er auch, wie z. B. bei der Herleitung der Polonaise, weit übers Ziel hinausschießt. Die Marseillaise ist für das, was Goethe will, bei ihrem sehr überwiegenden Durcharakter kein gutes Beispiel, wohl aber wäre es z. B. der Rákoczy-Marsch (den Goethe freilich noch nicht kannte). An ihm läßt sich die Goethesche Norm recht wohl nachweisen, er »*quetscht das Herz*« in der Tat, denn er will nicht bloß ein ermunternder Marsch sein, der »*ins Objekt treibt*«, sondern sozusagen ein fanatischer Leitartikel, der sich auf das stärkste an die Kräfte des Gemüts wendet.

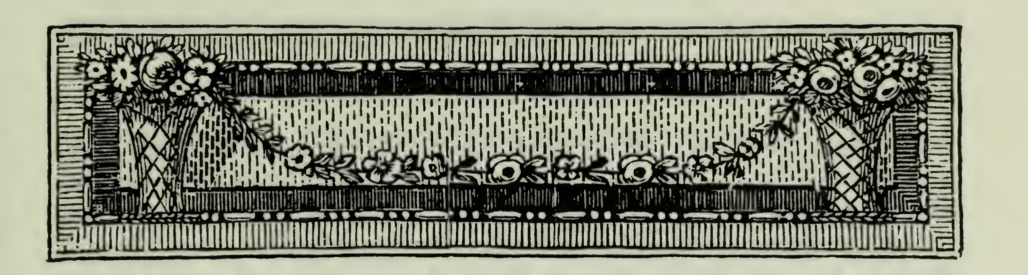
Man sollte einmal diese beiden brieflichen Kompendien der Musikästhetik mit den Anschauungen der damals herrschenden Romantiker zusammenstellen: sie würden sich zwischen den Aussprüchen der Wackenroder, Tieck und E. T. A. Hoffmann gar wohl behaupten: liegt ihnen doch immer noch sehr viel mehr positive Beobachtung zugrunde als den seltsamen analogen Gedankengängen eines Fichte, Schelling und Hegel.

Ziehen wir das Fazit aus den vorliegenden Darlegungen über Goethes Beziehungen zur Musiktheorie, Akustik und Musikästhetik.

Sie sind für unsere Kenntnis von Goethes Persönlichkeit wichtiger als zur Förderung der betreffenden Disziplinen. Denn wie bei seiner naturwissenschaftlichen Tätigkeit hat Goethe auch hier vielmehr seine gewaltige Natur in den Stoff überströmen lassen, ihn umschmelzend wie ein Feuerstrom, als daß er die Tatsachen auf sich wirken ließ, um sich daraus erst das Bild zu schaffen, wie es Wissenschaftlers Art sein sollte. Es überwiegt der Künstler, der sich das einzelne aus der großen Menge der Erscheinungen herausgreift mit dem fröhlichen Ruf: „Das kann ich für mich brauchen!" — während der Forscher objektiv zu fragen hat: „Was ist denn da?"

Speziell vom Standpunkt der Musikwissenschaft aus ist festzustellen: Was Goethes Interesse für diese Gegenstände weckte, war wohl nirgends das Streben nach Erkenntnis des Musikalischen — und dieses Ziel allein hätte die rechte Beobachtungsbasis gegeben, würde uns berechtigen, seinen Namen in unsern streng musikalischen Debatten zu zitieren, sondern er ging bald als Naturphilosoph, bald als Optiker, bald als Ästhetiker auf ein ihm eigentlich fernliegendes Objekt los. Er ließ zwar bei solcher Gelegenheit manch anregendes und geistvolles Wort fallen — es sprach immerhin ein Goethe! — aber über das „Geistreiche" ist er dabei, wenn wir ehrlich sein wollen, kaum hinausgekommen. Nichtsdestoweniger beweist die Art, wie er sich mit dem so spröden Gegenstand, mit einer ihm ungewohnten Nomenklatur und Anschauungsweise abgefunden hat, das Genie — und wir Musikwissenschaftler müssen es ihm zu Dank wissen, daß dieser Große auch an unserer Tür freundlich seine Karte abgegeben hat.





Ein Brief Esaias Reußners.

Mitgeteilt von

Richard Münnich, Berlin.

Robert Eitner hat in seinem Quellen-Lexikon, Artikel „Reusner", aus den Druckwerken dieses hervorragenden Lautenisten einige Personaldaten zusammengestellt und sich dabei energisch gegen die Annahme einiger Lexikographen gewehrt, die zwei Träger des Namens Esaias Reusner — Vater und Sohn — in die Musikgeschichte einführen wollten. Auch Hugo Riemann, der dem Komponisten der Delitiae Testudinis eine so bedeutende Stellung in der Geschichte der deutschen Suite zuspricht[1], stellt sich in seinem Musik-Lexikon[2] auf denselben Standpunkt. Demgegenüber dürfte der folgende unter den Musiker-Akten des Danziger Stadtarchivs aufbewahrte Brief[3] von Interesse sein. Der Absender hat ihn nicht eigenhändig geschrieben, sondern von einem Schreiber kalligraphisch herstellen lassen und nur die Unterschrift mit Namen und Titel hinzugefügt.

Hoch und wohl Edele, Gestrenge, Ehr- und Veste
Hochweyse und Hochbenambte.

Insonderheit Hochgeehrteste Herren und Große Patronen. Ewr: Gestr: wünsche ich von Göttlicher Allmacht glückseelig friedliche Regierung, und immer florirend geseegneten wohlstand in trewen anvorn. Und Nachdeme Ich mich erinnere daß Ewr: Gestr: Gestr: das, deroselbten, von Meinem

---

[1] Vgl. seinen Aufsatz: Zur Geschichte der deutschen Suite (Sammelbände der IMG. VI, 4).

[2] 7. Auflage, Artikel „Reusner".

[3] Die Kopienahme wurde mir seinerzeit durch Herrn Archivdirektor Dr. Bär gütigst gestattet.

Vater Esaia Reusnern, Anno 1646. dedicirte Lautenwercklen, gar wohl aufgenommen, und Ihm alle Hulde und geneigten willen erwiesen, ich auch die gnade gehabt, vor der damahln auß Franckreich ankommenden, Newlich verstorbenen Königinn zu Pohlen, Hohen andenckens, unter anderen Knaben, bey dero Königl. Freyhen Stadt Danzig, mich mit meiner Lauten höhren zulaßen, in deren wießenschafft aber nun, zeithero, durch fleiß und mühe so weit kommen, daß Ich mich unterstanden, icht [!] waß von meinen Compositionen an daß Licht zubringen: So habe zu bezeigung meines vor Ewr: GGestr: führenden obligo nicht umbgehen mögen, einige Exemplaria Ewr: GGestr: alß ruhmwürdigsten fürderern freyer Künste, Zuzuschreiben, und hiermit in 24. stücken zuübersenden, mit demüttiger bitte, Sie geruhen diese auß schuldiger danckbarkeit, vor oberwehnt, den meinigen und mir, in meiner Kindheit, erwiesenen wohlthaten, her fließende wohlmeinende bezeigung, mit geneigten Augen und Gemüttern anzusehen, und sich meine wenigkeit zu dero gewogenheit, und Hohen beförderung empfohlen zuhalten.

Gestalt ich mich glückselig schäzen würde, würcklich den Nahmen Zu führen

Ewr: Gestr: Gestr.

gehorsamen trewen dieners

Brieg den 2. Novembr: Esaiaß Reußner

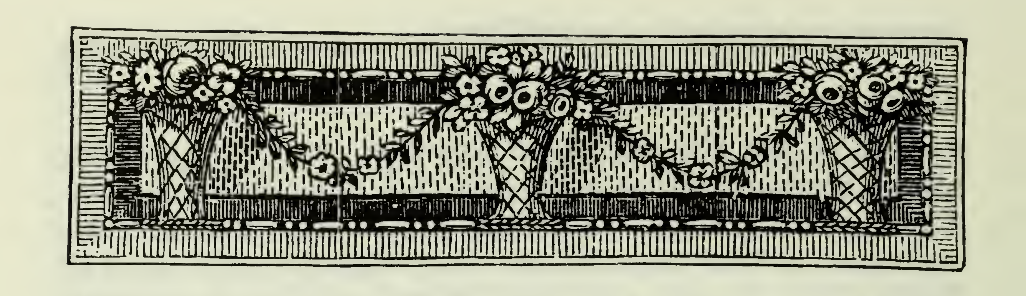
A. 1667. Fürstl. Lautenisten.

Der Inhalt dieses Briefes bedarf keines umfassenden Kommentars. Ihm zufolge ist Reußners Druckwerk von 1667 sein erstes, während der „Musicalische Lustgarten" von 1645 seinem gleichnamigen Vater angehört. Als er mit diesem zusammen in Danzig war, mag er, da er sich schon vor der Königin hören lassen konnte, ein Knabe von wenigstens zehn Jahren gewesen sein. Vergegenwärtigt man sich zugleich, daß seine letzten Drucke (die „Neuen Lauten-Früchte" und die „Hundert geistlichen Melodieen") die Jahreszahl 1676 tragen und weiter hinausreichende biographische Notizen über ihn fehlen, so wird man, solange nicht anderes Material zur Verfügung steht, seine Lebensgrenzen schätzungsweise auf etwa 1635 und 1680 ansetzen dürfen. Der Umstand, daß er schlechtweg von seinem „Vater", nicht seinem „seligen" Vater spricht, legt die Annahme nahe, daß dieser noch am Leben war.

Esaias Reußner ließ diesem Briefe bald einen zweiten folgen, der an gleicher Stelle aufbewahrt ist. Er ist datiert „Brieg den 27. April 1668" und enthält die Anfrage, ob die ein halbes Jahr zuvor dem Danziger Handelsmann Paul Hermeling zwecks Über-

reichung an den Rat zugesandten Exemplare ihren Weg gefunden hätten; Reußner erwähnt darin auch, daß er die Stücke vor dem Kaiser „zu allergnädigstem Gefallen" gespielt habe. Musikgeschichtlich bietet der Brief nichts Neues. Auch läßt sich nicht sagen, ob Reußner eine Antwort und einen Dank seitens des kunstfreundlichen Danziger Rates erzielte.





J. H. Scheins Cymbalum Sionium.

Von

Arthur Prüfer, Leipzig.

Einleitung.

Das Cymbalum Sionium eröffnet die Reihe der kirchlichen Tonwerke Johann Hermann Scheins[1]. Seine Entstehung fällt in die Jahre 1609—15[2], also in die Zeit vom Abschluß seines Jugendwerkes, des „Venuskränzleins", bis zu seiner am 21. Mai 1615 erfolgten Berufung als kurfürstlich sächsischer Hofkapellmeister des Herzogs Johann Ernst nach Weimar. Denn die lateinische Vorrede des Werkes ist datiert: Lipsia, Dominica, Jubilate Anno 1615, und aus ihr, wie aus der zu seiner großen Instrumental-Suitensammlung Banchetto musicale (1617)[3], geht hervor, daß er in der Zwischenzeit mit Kompositionen nicht an die Öffentlichkeit getreten ist. Gewidmet hat der junge 29jährige Künstler sein Werk dem Administrator Christian Wilhelm von Brandenburg, in dessen Diensten seit 1609 Samuel Scheidt, der Schein befreundete, hallesche Orgelmeister stand. Durch Scheidt ist Schein vermutlich jenem ausgezeichneten Musikförderer empfohlen worden, als er selbst in dem Halle nahe gelegenen Weißenfels die Hausmusikdirektor- und Lehrerstelle bei seinem edlen Gönner und Pfortaer Schulfreunde, dem Schloßhauptmann Gottfried von Wolfersdorff, bekleidete. Wie

---

[1] Erstmalige Neuausgabe in Partitur, in 2 Halbbänden, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

[2] Meine Biographie Johann Hermann Scheins, Breitkopf & Härtel, 1895, S. 18/19.

[3] Sämtliche Werke, Band I. (1901).

grade Weißenfels für Schein damals dadurch von Wert wurde, daß er auch die Freundschaft von Heinrich Schütz gewann, hat neuerdings Rud. Wustmann in seinen Nachträgen zu meiner Biographie Scheins wieder hervorgehoben[1]. Ihm danken wir auch die erste auf Kenntnis des Quellenmaterials gestützte Würdigung der künstlerischen Bedeutung des Scheinschen Motettenwerkes[2]. Die Motetten des Cymbalum Sionium wird der neuernannte Hofkapellmeister zuerst in der Schloßkirche zu Weimar haben singen lassen. Daß sie dann später, außer in Leipzig zur Zeit von Scheins Thomaskantorat, auch in kleineren sächsischen Kantoreien während des 17. Jahrhunderts im Gottesdienste erklungen sind, beweist das Verzeichnis von Joh. Rautenstrauch[3], wonach sich vollständig oder in Stimmbüchern erhaltene Exemplare in Schellenberg, Leisnig, Pirna und Staucha befinden.

Scheins erste große Sammlung geistlicher Musik fällt in die Periode, in der die deutsche Motette an Reinheit ihres Wesens schon viel einzubüßen beginnt. Auf der einen Seite vermischt sie sich mit dem Liede, auf der anderen mit der Kantate[4]. In unserem Motettenwerk sind die 15 lateinischen und 15 deutschen Motetten über Responsorien und Prosen (Paraphrasen und Sequenzen), Psalmen, Evangelientexte, auch lateinische und deutsche Gedichte komponiert, wie z. B. Nr. 28, eine große 10stimmige Weihnachtsmotette, der das Lied: „Ehr sei Gott in der Höh allein" von Nicolaus Hermann zugrunde liegt. Doch bildet die letztere Gattung eine Ausnahmeerscheinung in unserem Werke. Motette und Figuralgesang hatten schon während des 16. Jahrhunderts im protestantischen Deutschland einen Teil des kirchlichen Dienstes an das Lied abgetreten. Als evangelischer Gemeindechoral war es zu einer solchen liturgischen Bedeutung gelangt, daß überall erst begabte Laien, dann auch bedeutende und durchgebildete Tonsetzer anfingen, alte und bekannte, weltliche und geistliche Melodien für einen mehr-

---

[1] Musikgeschichte Leipzigs, Erster Band, 1909 (Leipzig und Berlin, B. G. Teubner) S. 207, 218.

[2] a. a. O. S. 393 ff.

[3] Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.—19. Jahrhundert), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907, S. 323.

[4] Hermann Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Erster Teil (dritte Auflage) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1905, S. 474 ff.

stimmigen Tonsatz einzurichten, und es ist wichtig, daß auch „Meister der großen Kunst", Männer wie Haßler, Gumpelzhaimer, Eccard, Stobäus und Schein, sich an der Pflege dieser neuen, durch die Reformation hervorgerufenen Kunst, mit der die deutsche Musik zum ersten Male selbständig und eigentümlich wird, beteiligten. Denn durch sie brachte das einfache, volkstümliche Lied bald auch der alten großen Kunstmotette neuen Segen. Die Choralmotette entstand, die in verwandter Weise, wie früher die niederländische Motette gregorianische Melodien, nun evangelische Kirchenlieder als Grundstock und Baumaterial für breite polyphone Arbeiten verwendete. Wir werden ihr später auch bei Schein in seinen Opella Nova (geistliche Konzerte 1618 u. 1626) begegnen. Aber der im Choral heimische Geist hat auch die freie Motette der Deutschen innerlich merklich erfrischt und verjüngt. Motive und antiphonische Partien wechseln durchschnittlich rascher, als das bei den venezianischen, achtstimmigen Tonsätzen des ausgehenden 16. Jahrhunderts gebräuchlich war. In der Form ist diese neuere Motette, gegen jene gehalten, zuweilen etwas stürmisch und unreif, ihr jedoch an Kraft und Herzlichkeit überlegen. Viel entschiedener, als in der Messe, oder auch nur im Psalm, macht sich in der Motette die neuere Zeit geltend. Als eigentliche Kirchenmotette (im Gegensatz zur Kasualmotette) hat sie ihre Stelle im regelmäßigen Gottesdienste inne und wird während des 17. Jahrhunderts nach wie vor von einzelnen Komponisten in Bänden, die das ganze Kirchenjahr umfassen, mit lateinischem Text vorgelegt. Zu den vorzüglichsten Motettensammlungen dieser Art gehören die Centuriae des Philippus Dulichius, des durch das Verdienst von Rud. Schwartz uns neu erschlossenen Stettiner Meisters[1], die Corona harmonica von Demantius, die Cantiones sacrae von Johann Stobäus, die gleichnamigen Werke von Sweelinck, Hieronymus Prätorius[2], Hans Leo Haßler, Jacobus Gallus und das Cymbalum Sionium von Johann Hermann Schein.

---

[1] Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, Band 31 (Leipzig Breitkopf & Härtel, 1909).

[2] Ausgewählte Werke von Hieronymus Praetorius, herausgegeben von Hugo Leichtentritt (Leipzig 1905, Breitkopf & Härtel) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XIII.

Dieses Werk umfaßt acht 5stimmige, zehn 6stimmige, neun 8stimmige, eine 10stimmige und zwei 12stimmige Motetten. Für die ganze Anlage scheinen Haßlers 4- bis 12stimmige sacri concentus von 1601[1] (in einer späteren Auflage von 1612 um 11 vermehrt) als Vorbilder gedient zu haben, denn auch das Cymbalum schreitet von der Fünfstimmigkeit bei allmählich anwachsender Stimmenzahl bis zu einer in 3 Chöre sich gliedernden Zwölfstimmigkeit fort.

Die Nummern 45—47 bilden bei Haßler drei in seine Motetten hineingeschobene, 8stimmige Instrumental-Kanzonen. Auch im Cymbalum Sionium bildet eine solche 5stimmige Kanzone das Schlußstück. Schein selbst hat die Nichtzugehörigkeit dieser Kanzone zu seinen Motetten durch den Zusatz Corollarium (Zulage) gekennzeichnet. Diese Mischung verschiedener Kunstgattungen, also hier von geistlichen Vokalwerken und Instrumentalstücken, war in damaliger Zeit durchaus gebräuchlich. Um jedoch eine vollständige Würdigung des von unserem Meister auf diesem Gebiete Geleisteten zu ermöglichen, ist diese Kanzone, deren Stil eine Übertragung der älteren, weltlichen Vokal-Kanzone auf Instrumente darstellt, schon im ersten Bande der Gesamtausgabe in Partitur S. 60 ff. neugedruckt und daselbst, im Zusammenhange mit den Instrumentalkanzonen des „Venuskränzleins" von 1609, Einleitung S. VI. XV, wie auch im Beiheft VII der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft[2] ausführlich besprochen worden, weshalb ich auf diese früheren Veröffentlichungen hier zu verweisen mir erlaube.

Die erste der acht 5stimmigen Motetten, mit denen das Cymbalum Sionium einsetzt, Ingrediente Domino (cum altera parte), schlägt mit ihren getragenen Rhythmen, breiten Melodienbögen und besonderen, das erhabene Wandeln des Erlösers kennzeichnenden Triolenbildungen gleich den feierlichen Ton an, den Schein das ganze Werk hindurch festhält. Allmählich, doch nicht durchweg, gewinnt die Homophonie die Oberhand über die Polyphonie des Eingangs. In der ersten zweiteiligen Motette, der textlich Jesu

[1] Neuausgabe in den Denkmälern deutscher Tonkunst, Band 24/25 von Joseph Auer (Breitkopf & Härtel, 1904 und 6).

[2] Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908, S. 67, 72 ff.

Einzug in Jerusalem zugrunde liegt, herrscht durchaus noch die polyphone Stimmführung vor, auch in der thematischen Behandlung der beiden, das kurze Osanna-Motiv nachahmenden Stimmenpaare, zu denen eine das Schreien (clamantes) malende Gegenmelodie kontrapunktiert. Herrlich heben sich die in beiden Teilen am Schlusse wiederkehrenden C-dur-Osanna-Jubelrufe von dem vorangehenden gedämpften e-moll ab. Aber schon in der darauffolgenden, gleichfalls zweigeteilten ‚Ostermotette', Maria Magdalena, die uns Maria und Magdalena am Grabe den Leichnam Jesu suchend vorführt, begegnet uns die Neigung zur Homophonie in dem besonderen Charakter der Stimmengruppierung. Hugo Leichtentritt, dessen sonst so vorzüglicher Forschung[1] Scheins Cymbalum leider entgangen ist und der sich nur auf die Erläuterung einiger in handschriftlicher Partitur vorhandener Motetten aus dem späteren, geistlichen Madrigalwerk unseres Meisters, den Fontana d'Israel von 1623 beschränkt, bezeichnet treffend diese homophonen Partien technisch als venezianische Raum- und Flächenbehandlung, zum Unterschied von der auf Linienführung gestellten, niederländischen Weise, nur daß, wie bereits angedeutet, diese ausdrucksvoll edle Linienführung auch durch den im Choral heimischen Geist der freieren, deutschen Motette innerlich gestärkt und verjüngt erscheint. Diesen bereits in der Ostermotette auftretenden Gruppierungen begegnen wir bei den Worten: ibant diluculo und dann bei dem das Suchen in Vierteln anschaulich malenden quaeritis. In ausgeprägterem Maße jedoch findet dieser Zusammenschluß von Stimmengruppen, die sich plastisch voneinander abheben, in den späteren Motetten statt. Besonders schön in Nr. VI („Gehe hin, bis das Ende komme") und öfter, wo die Worte „und ruhe", wie später „dein Leben lang" (in Nr. VII) durch die drei Oberstimmen in absteigenden, punktierten Vierteln mit nachschlagenden Achteln veranschaulicht werden. Ganz ähnlich, wie später in Bachs Weihnachtsoratoriumschoral: „Schaut hin" die Worte: „da ruhet jetzt der Jungfrau Kind". Schon in der dritten Motette: „Lobet den Herrn" treten diese Stimmengruppen, bald die drei oberen den zwei unteren, bald die beiden Oberstimmen den drei unteren, einander gegen-

[1] Geschichte der Motette, (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1908) S. 305, 357 ff.

über. Den Höhepunkt dieses plastischen Aufbaues erreicht aber das Werk durch den im Cymbalum hier zuerst angewandten, am Schluß auf Alleluja eintretenden Wechsel des Rhythmus von gradem mit ungradem Takt $\phi\frac{3}{2}$, der ganz am Ende in den glanzvollen C-dur-Zusammenklang aller fünf Stimmen mündet. Gleichen Taktwechsel treffen wir auch am Schlusse der Weihnachtsmotette „Haec est dies, quam fecit dominus" (Nr. IV) und öfter an. Leider begegnet man hier denselben, ununterbrochen in hoher Lage geführten und schwer rein zu haltenden Sopranen, durch die unter den deutschen Meistern am Anfang des 17. Jahrhunderts grade Haßler und Schein viele Mühe verursachen, und wir müssen Hermann Kretzschmar recht geben, wenn er in solchen Sätzen gegenüber der gesangsmäßigen Melodik Palestrinas das Zeichen einer unruhigeren, weltlichen Zeit und in ihrem Gefolge einen Rückgang der alten guten Kantabilität des 16. Jahrhunderts erblickt, dem gegenüber auch der Notbehelf der Transposition in eine tiefere Lage, der übrigen Stimmen wegen, nicht zulässig erscheint. Hierbei darf man aber auch die zu Scheins und Schützens Zeit herrschende, ungewöhnlich hohe Stimmung nicht außer acht lassen. — Der Text dieser Motette „Lobet den Herrn" ist eine Vertonung des berühmten 150. Psalms, den auch Scheins Vorgänger im Leipziger Thomaskantorat, Sethus Calvisius, in seinem letzten Lebensjahre 1615 zwölfstimmig für 3 Chöre komponiert hatte. Auch Schein selbst hat im Jahre 1620 den gleichen Text nochmals vertont, als eine großartig angelegte Hochzeitskomposition, unter dem Namen Musica Divina „mit 8, 16 oder 24 Stimmen nach Anleitung des Textes auf Drommeten und Pauken gerichtet, sampt dem General-Baß"[1]. Da der Stil der Komposition des Calvisius aber mehr dieser zuletzt angeführten Scheinschen Komposition entspricht, so wird eine vergleichende Würdigung beider in einem künftigen, die großen geistlichen Gelegenheitswerke Scheins insgesamt würdigenden Bande besser am Platze sein. Mit Recht macht Wustmann[2] auf die wachsende Kunst der Scheinschen Komposition des Alleluja am Schlusse der zweiten und der dritten und zu Beginn und Schluß der fünften Motette sowie

[1] Vgl. meine Biographie S. 48.
[2] A. a. O. S. 394/5.
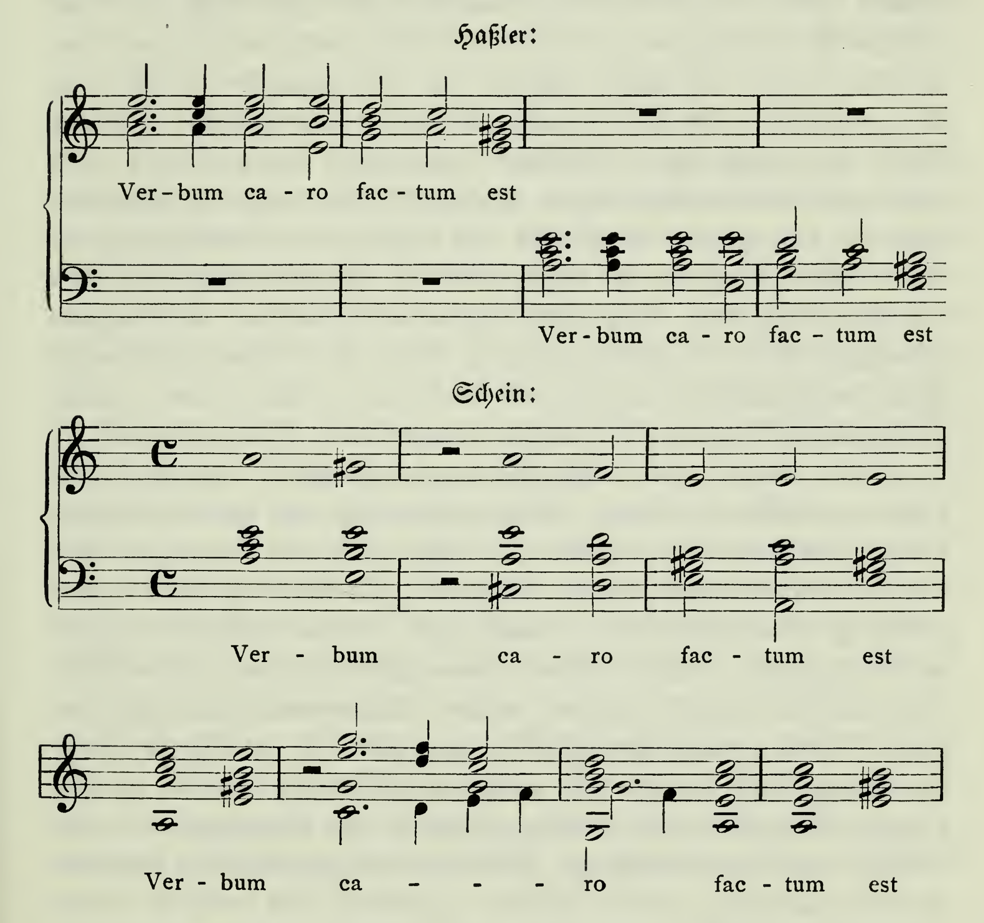
späterer aufmerksam, sofern in der zuletzt genannten das Alleluja in wechselnder Klangmischung von Homophonie und Polyphonie ertönt. Wir vermögen darin einen Beweis wachsender Erkenntnis des Meisters in der Anwendung seiner Kunstmittel zu erblicken. Zu welch wunderbarer, gesanglicher Wirkung aber auch Schein seinen Text beseelen konnte, dies beweist die schon genannte VII. Motette: „Siehe, also wird gesegnet der Mann". An ihrem Schlusse tritt gleichfalls die Proportion $\phi\frac{3}{2}$ ein auf die Worte „sehest deiner Kinder Kinder". Aber die feierliche Wirkung dieses ruhig breit gedehnten Zeitmaßes wird noch bedeutend erhöht durch den Schluß des Ganzen „Friede über Israel". Zweimal stimmt das Sopransolo „Friede" an, einmal dazwischen der Solo-Alt, und stets fallen die drei unmittelbar darunter liegenden Stimmen homophonisch ein. Dreimal wiederholt dann der ganze Chor die Friedensbotschaft in drei verschiedenen Tonlagen, worauf die Solosopranstimme, abermals vom ganzen Chor polyphon begleitet, das Stück zu Ende führt. Welche Plastik des Aufbaues, welche Einfachheit der Mittel und doch welche erhabene Weihe! Es ist, als ob schwebende Engelsgestalten wechselweise segnend die Palme des Friedens über Israel ausbreiteten!

Von 6stimmigen Motetten weist das Cymbalum Syonium die größte Zahl, 10, auf (Nr. IX—XVIII). Die erste 6stimmige Motette (Nr. IX): „Verbum caro factum est" gibt aus mehrfachen Gründen zu besonderer Betrachtung Anlaß. Der äußerliche ist, daß dieses Werk die erste Motette Scheins war, die von den Alumnen der Thomasschule nach Jahrhunderte langem Schlummer wieder zum tönenden Dasein erweckt wurde, durch den Vortrag nach der durch den derzeitigen Thomaskantor, Herrn Prof. Schreck, eingerichteten Partitur am 15. Januar 1910. Dazu gesellt sich der innere Grund, daß auch von Haßler eine Komposition dieses Textes vorliegt, die Hermann Kretzschmar als Normalbeispiel Haßlerscher Motettenkunst bezeichnet. Es ist die Nr. 30 aus dessen Jugendwerk, den 1591 erschienenen Cantiones sacrae, einer Sammlung von 48 vier- bis zwölfstimmigen Motetten[1]. Darin, daß der

---

[1] Neuausgabe von H. Gehrmann in den Denkmälern deutscher Tonkunst Band II.

wunderbare Vorgang der Fleischwerdung des Wortes, von der der Text berichtet, ohne allen Schwung und ohne innige Versenkung mitgeteilt wird, erkennt Kretzschmar eine Schwäche Haßlers. Wohl mit mehr Berechtigung, als der Tadel Wustmanns, der darin, daß Scheins Phantasie das Wunder der Menschwerdung des Göttlichen tiefer erfaßt und daher durch differenzierteres melodisches Empfinden und lebhafteren Harmoniewechsel zum Ausdruck bringt, eine „Zergrübelung" des Gedankens in einzelne Begriffe sieht.



Dieses Beispiel möchte als typisch gelten für die verschiedenartige, durch den Unterschied des ganzen musikalischen Empfindens und Ausdrucks zweier aufeinanderfolgender Zeitalter bedingte, künstlerische Bedeutung Haßlers und Scheins überhaupt, die durch die gesamte Kunstentwicklung psychologisch begründet und erkennbar

ist und sich auch in den Instrumentalwerken beider Meister von neuem nachweisen läßt[1].

In den 6stimmigen Motetten läßt Schein das oben charakterisierte Kunstmittel des Gegensatzes der Stimmengruppierung immer ausschließlicher walten. Eines der bemerkenswertesten Beispiele bietet die dreiteilige Nr. XI, deren uns aus dem Beginn des zweiten Teils von Bachs Matthäuspassion vertrauter Text dem Hohen Lied entnommen ist: „Wo ist Dein Freund hingegangen, Du schönste unter den Weibern"? Auch hier tritt der neue Geist des 17. Jahrhunderts hervor, der sich in dem besonderen Ausdruck des Dramatischen offenbaren sollte: drei Klanggruppen treten uns hier gegenüber: die drei unteren Stimmen, denen die angeführte Frage untergelegt ist, bekräftigen diese Frage dann selbst: „So wollen wir ihn suchen" in der gleichen Stimmenlage. Ein Beweis, daß das dramatische Empfinden der Zeit für den Sologesang bei den deutschen Meistern des angehenden 17. Jahrhunderts noch nicht voll entwickelt war. Wir werden dabei aber auch an die Italiener des ausgehenden 16. Jahrhunderts, z. B. an die 12stimmige Motette Giovanni Gabrielis Angelus ad Pastores, erinnert[2] und an die Madrigalkomödie von 1597 eines Orazio Vecchi oder an Banchieris La Pazzia senile von 1598, in denen ebenfalls eine handelnde Person mehrstimmig singt[3]. Noch näher liegt es, an die Leipziger Tricinia des Calvisius zu denken, die 1602 erschienen waren und von denen R. Wustmann[4] mehrere abdruckt. Allein diese sind im Gegensatz zu den homophonen Dreigesängen Scheins polyphon gehalten und zeigen textlich keine dramatische Tendenz. Die Antwort auf jene Frage der drei unteren Stimmen legt Schein im zweiten Teile unserer Motette den drei oberen in den Mund (Cantus, Sexta Vox, Tenor). Es sind zwei Soprane und ein zweiter Tenor: „Mein Freund ist hinabgegangen zu dem Wurtzgärtlein" usw. Rührend lieblicher Dreiklang. Endlich vereinigen sich beide Gruppen

---

[1] Vgl. mein Beiheft der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft: J. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts. (Anhang: Scheins Stellung zur Instrumentalmusik, S. 63, 64, 66.)

[2] Luigi Torchi, L'Arte musicale in Italia, Vol. II (Ricordi, S. 177 ff.).

[3] Leichtentritt, Neuausgabe von Ambros Musikgeschichte, Bd. IV, S. 268 ff.

[4] A. a. O. S. 317 ff. aus dem Exemplar der Kgl. Bibliothek in Berlin.

in der Tertia pars in jubelndem, homophonen Schlusse: „Mein Freund ist mein und ich bin sein“, der aber nach dem Eingang ebenfalls wieder in einen Wechselgesang der unteren und oberen Stimmterzette übergeht und nur am Schlusse des Ganzen wieder 6stimmig ausklingt.

Unter den folgenden, auserlesenen schönen 6stimmigen Motetten (wie herrlich strebt z. B. in Nr. XIV „Benedicam Domino in omni tempore“ am Schlusse das polyphone, langatmige Magnificate heraus! Zu welchen Gegensätzen steigert sich hier die neue Kunst!) seien noch besonders Nr. XV und XVI hervorgehoben. Beide sind im Index Cantionum mit dem Zusatz: „singulis versibus seorsim positis“ versehen: „die einzelnen Verse abgesondert gesetzt“, d. h. Vers für Vers als gesonderter Abschnitt vorgetragen. In beiden Motetten handelt es sich um sehr ausgedehnte Vertonungen von ganzen Psalmen. Die erstere Nr. XV ist komponiert auf die Verse 3—21 (Schluß) des 51. Psalms: „Gott sei mir gnädig“, dem noch einige Verse angehängt sind, die sogenannte Doxologie: „Ehr sei dem Vater“ usw. Nr. XVI liegt der ganze 91. Psalm zugrunde (Vers 1—16): „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet“, woran sich gleichfalls jene dem 51. Psalm angehängten Schlußworte, aber in anderer Komposition, anschließen. Beide Stücke sind ausgezeichnet durch jene Behandlungsweise, die, wie es scheint, oft den Psalm formell von der eigentlichen Motette unterscheidet. Eine große Mannigfaltigkeit ergibt sich so. Vorbildlich wird für Schein Haßlers 44. Motette aus seinen Sacri concentus gewesen sein über denselben Psalm: „Miserere mei Deus“, aber in lateinischer Übertragung, dessen Komposition[1] nicht weniger als 20 verschiedene Abschnitte umfaßt. Die Scheinsche Psalmkomposition (Nr. XV) zerfällt in ebenso viele Abschnitte, die sich der Stimmenzahl nach von 2—6 gliedern und steigern. Bei näherer Vergleichung der einzelnen Stimmgruppierungen stellt sich aber heraus, daß diese bei beiden Meistern fast durchweg, nämlich 17 mal, verschieden ist und nur in 3 Abschnitten (dem VII. [4stimmig], XIII. [3stimmig], XIV. [4stimmig]) übereinstimmen, wie die nachstehende Tafel beweist, daß aber auch in den letzteren die Zusammenstellungen der

[1] Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. 34./35. Band, S. 174—194.

	Haßler	Schein
1)	8stimmig, I. II.	6stimmig
2)	4stimmig, II.	2stimmig
3)	4stimmig, I.	3stimmig
4)	8stimmig, I. II.	4stimmig
5)	8stimmig, I. II.	5stimmig
6)	4stimmig, I.	6stimmig
7)	4stimmig, II.	4stimmig
8)	8stimmig, I. II.	3stimmig
9)	8stimmig, I. II.	5stimmig
10)	2stimmig, II., Sexta vox Bassus (Canon)	3stimmig
11)	8stimmig, I. II.	6stimmig
12)	4stimmig, I.	6stimmig
13)	3stimmig, II., Alt. Ten. Bass	3stimmig
14)	4stimmig, I.	4stimmig
15)	8stimmig, I. II.	4stimmig
16)	8stimmig, I. II.	4stimmig
17)	2stimmig, I Canon. Cant. Tenor	6stimmig
18)	8stimmig,	6stimmig
19)	3stimmig, Alt. Sexta vox (Mezzosopran). Bass	6stimmig
20)	8stimmig,	6stimmig.

Stimmlagen wiederum von einander abweichen. Die musikalische Gruppierung der einzelnen Psalmverse ist ebenfalls bei beiden Meistern verschieden, so daß selbst den an Stimmenzahl übereinstimmenden drei Abschnitten verschiedene Verse des Textes zugrunde liegen. So ist der 4stimmige VII. Abschnitt Haßlers: Ecce enim veritatem dilexisti bei Schein den Worten: „Verbirg Dein Antlitz vor meinen Sünden" zugeteilt, und andererseits entspricht dem Haßlerschen XI. Abschnitte Cor mundum crea in me Deus (8stimmig, Primus et Secundus Chorus) textlich der VIII. Abschnitt bei Schein: „Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz" (3stimmig, Cantus, Sexta vox, Tenor [I. II. Sopran und Alt]. Doch auch in der rein musikalischen Gestaltung tritt der schon früher gelegentlich der vergleichenden Gegenüberstellung der beiderseitigen Vertonungen von Verbum caro factum est gekennzeichnete Unterschied des Haßlerschen und Scheinschen Stiles hervor, der sich bei Haßler, als dem älteren Meister, mehr als der strengere, bei dem dem Geiste der neueren Zeit zustrebenden, jüngeren Schein als der freiere charakterisieren läßt. Auf der gemeinsamen niederländisch-venetianischen Stil-Grundlage stehend, weichen sie vielleicht am deutlichsten in der Behandlung des 2stimmigen Satzes voneinander ab. Bei Haßler

treffen wir eine zweimalige Anwendung des, wenn auch nicht strengen, Kanons an (Abschnitt X, Chorus II, zwischen Sexta vox und Bassus Averte faciem und XVII, Chorus I, zwischen Cantus und Tenor Quoniam si voluisses sacrificium), ohne daß beide Male der Text diese Form bedingt hätte. Dies ist ältere, niederländische Art, die oft eine Kunstform nur um ihrer selbst willen, ohne textliche Begründung, anwandte. Dem gegenüber finden wir bei Schein nur einen einzigen Abschnitt, den zweiten, 2stimmig, zwischen Cantus und Sexta vox (I. und II. Sopran) auf die Worte: „Denn ich erkenne meine Missetat" in durchaus freiem, schlichtem Satz von rührendem Zusammenklange der beiden Stimmen, in nachschlagenden Sekundenschritten, wie denn überhaupt die bewegtere Rhythmik als ein hervorstechendes Merkmal der neueren Schreibweise Scheins sich kund gibt. Zwar macht auch dieser selbst in der folgenden Motette Nr. XVI ebenfalls einmal von der, wenn auch nicht strengen, Kanonform im 2stimmigen Satze Gebrauch: im XIII. Abschnitte, zwischen Quinta vox (Tenor) und Bassus in der Quinte, auf die Worte: „Auf den Leuen und Ottern wirst Du gehen", und dann in der Oktave: „und treten auf den jungen Leuen". Es ist aber augenscheinlich, daß hier tonmalerische Absichten den Komponisten, der das Gehen auf den beiden Löwen darstellen wollte, zu Anwendung dieser älteren Form bewogen haben[1]. Und so treffen wir denn auch in dem XI. Abschnitt dieser Motette den ganz freien, zweistimmigen Satz, Cantus und Sexta (I. und II. Sopran) auf die Worte: „Denn er hat seinen Engeln befohlen über Dir" in dem lieblichen Stimmenzusammenklang an, der uns schon im 51. Psalm begegnet war. Und wie großartig in kühnstem melodischen Schwunge der hernieder und wieder aufwärts schwebenden Stimmen klingt dieser 51. Psalm in seinem Anhange auf die Worte: „Von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen" gegenüber dem ruhigeren Haßlerschen Abschlusse: in saecula saeculorum. Amen, aus! Wahrlich, wir haben es hier um eine der genialsten und gewaltigsten Vertonungen dieses ergreifenden Bußpsalmes zu tun,

[1] Wir gedenken dabei der tiefsinnig-symbolischen Anwendung der strengen Kanonform, als Mittel der musikalischen Darstellung der Zwei-Einheit von Gott-Vater und Sohn, in Sebastian Bachs hoher Messe. (Duett zwischen Sopran und Alt: Et in unum Dominum.)

formell bewunderungswürdig durch den plastischen Aufbau der in mannigfaltigster Mischung verteilten Klanggruppierungen, von dem Geiste inbrünstigster Buße erfüllt und von erhabener Schönheit des Ausdrucks verklärt. Heinrich Schützens 8stimmige Vertonungen der Doxologie im Anhang der mehrchörigen Psalmen Schützens von 1619 übertreffen diese Doxologie Scheins wohl an Ausdehnung, stehen ihr aber an Großartigkeit der Stimmführung nach[1]. Der folgende Psalm 91 (Nr. XVI des Cymbalum Sionium): „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt" ist ähnlich gegliedert (in 18 Abschnitte) in kühnster Charakteristik (vgl. z. B. Abschnitt VII: „Ob tausend fallen zu Deinen Seiten"), bedarf aber, zumal er schon im Vorstehenden mehrfach berührt wurde, keiner nochmaligen Einzelerläuterung, da das vom 51. Psalm Gesagte auch auf diesen Gültigkeit hat. Bemerkenswert ist nur die Anwendung der Falsobordone, der Rezitation des Schlusses der Doxologie dieses Psalms auf die Worte: „Wie es war im Anfang jetzt und immerdar, Und von Ewigkeit zu Ewigkeit" in der gleichen Tonhöhe, eine Nachahmung des damals jungen, italienischen stilo recitativo, dessen sich auch Schütz in seinen mehrchörigen Psalmen bedient[2]. Unter den letzten 6stimmigen Motetten des Cymbalum ragt noch die Nr. XVII hervor: „Lasset die Kindlein zu mir kommen", eine lebensvolle, aus innigster Empfindung heraus geborene Vertonung des Matthäusevangeliumstextes, Kap. 19, Vers 14, von der R. Wustmann[3] den Anhang abdruckt und ihn dem „Aufgesang" des den gleichen Text behandelnden Werkes Nr. 17 der Tricinia des Calvisius von 1613 gegenüberstellt. Mit Recht betont der Verfasser, daß die ältere Komposition, das Tricinium des Calvisius, sich der Situation des Evangeliums mit dem eintönig ermahnenden „Lasset", der Freude über „Kindlein" und der melodisch ausgedehnten Bewegung auf „kommen" näher hält, während die Motette Scheins wieder den moderneren Geist in dem sehnsuchtsvollen Sextenaufstieg bei „zu mir" offenbart. Und wie beseligend warm fühlt man die

---

1 Vgl. Philipp Spitta, Heinrich Schütz' sämtliche Werke, zweiter und dritter Band.

2 Vgl. Ph. Spitta a. a. O. zweiter Band, S. 116 („Herr Gott Zebaoth" usw. und „Gott unser Schild" usw.).

3 a. a. O. S. 407 ff.

segnenden Hände Jesu in dem langen Terzengang der beiden Sopranstimmen bei „leget" auf den Häuptern der Kinder. Diese Motette Scheins und das Tricinium des Calvisius werden wohl bei Kindtaufen in Leipzig benutzt worden sein.

In den folgenden neun 8stimmigen Motetten (Nr. XIX bis XXVII) bricht nun der volle Glanz venetianischer Doppelchörigkeit hervor. Gleich die erste: Quem vidistis, pastores braucht den Vergleich mit Giovanni Gabrieli nicht, so wenig, wie mit denen seiner deutschen Nachfolger, zu scheuen. Auch von ihnen gilt, was H. Kretzschmar von diesen rühmt: „Sie sind Muster edel bewegter Chordialoge, Dokumente einer Kunst, deren Erhabenheit und Größe unserer Zeit aus einer anderen höheren Welt zu kommen scheint." Dabei tritt der dramatische Zug der neuen Kunst bei Schein gleich in der erstgenannten 8stimmigen Motette wiederum bedeutsam hervor. Er teilt den Doppelchor gewissermaßen in zwei Volkshaufen, die auf der Bühne Frage und Antwort austauschen, Israeliten und Hirten, bis sie bei dem Bericht der letzteren von dem Lobe Gottes durch die Engel und in dem Schluß-Alleluja zusammenschmelzen. Auch den Schluß dieses Werkes gibt R. Wustmann[1], in dankenswertem Neudruck auf eine 4stimmige Partitur zusammengezogen, wieder und fügt zur Parallele das Schlußalleluja der gleichnamigen 8stimmigen Weihnachtsmotette von Jacob Handl (Gallus) aus dem I. Teile von dessen großem Motettenwerk: opus Musicum Nr. 28 von 1586[2] hinzu. Er hätte auch Haßlers 4stimmige Komposition über den Text (Cantus sacri concentus von 1612, Nr. III) zum Vergleich heranziehen können[3]. Letzterer faßt den Vorgang musikalisch viel kontrapunktischer, gedrängter zusammen. Gallus und Schein gleichen hier einander mehr durch die schon gekennzeichnete, dramatischere Entfaltung der weihnachtlichen Szene, nur ist die Anlage bei Schein noch breiter und großartiger, fast dreimal so umfangreich, wie bei Gallus. Hervorhebenswert ist auch die XX. Motette: „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn", wegen der eigenartigen Behandlung der Worte: „Darum bricht mir das Hertz gegen ihm." Der Kummer des Vaters wird hier in den homophon gehaltenen

[1] A. a. O. S. 399 ff.
[2] Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VI. Band, Erster Teil, S. 65 ff.
[3] A. a. O. S. 6 ff.

Wechselchören durch eine mittels Pausen bewirkte, stockende Bewegung aller Singstimmen mit zarter Empfindung ergreifend wiedergegeben. Kann das Schluchzen der Stimme psychologisch wahrer zum Ausdruck gebracht werden? Sollte Schein dabei an den alten Hoketus gedacht haben? Um wie viel vertiefter wäre dann dieselbe Manier des 12./13. Jahrhunderts durch den Meister des 17. wieder zur Geltung gekommen! Das Werk schließt mit wiederum fein psychologisch begründeter Polyphonie aller 8 Stimmen auf die Worte: „spricht der Herr", in mehr epischer Form jenen lyrisch so innig hervorgehobenen Gefühlsausbruch bestätigend, wirkungsvoll ab. Beachtenswert ist auch Nr. XXIII: „A Domino factum est", wegen des im Hauptteil abermals zugrunde gelegten Weihnachtstextes „Haec est dies, quam fecit Dominus", der von Schein vorher in Nr. IV des Cymbalum schon 5stimmig behandelt worden war. In der 8stimmigen Nr. XXIII gehen die erwähnten Einleitungsworte und zwei eingefügte Allelujachöre, die wiederum die Worte: „et est mirabile in oculis nostris" einschließen, voran. Da die Allelujawechselchöre dann auch noch einmal den eigentlichen Text jubelnd unterbrechen und abschließen, so ist ersichtlich, wie der Künstler hier durch diese breitere Entfaltung seiner Mittel über sein eigenes Vorbild hinausgewachsen ist. Von den letzten Motetten dieser Gruppe ist die jubelnde Ostermotette „Laeta redit Paschae lux" besonders hervorhebenswert, deren Motive trotz des lateinischen Textes ganz volkstümlich wirken. Endlich lenkt noch die XXVI. Motette, „Alleluja, Ich danke dem Herrn" unsere Aufmerksamkeit auf sich. Auch ihren Anfang druckt R. Wustmann in seinem Werke[1] ab und stellt ihn dem der gleichnamigen Komposition von Schütz aus seinen Cantiones sacrae von 1619 Nr. 13 gegenüber[2]. Es handelt sich textlich um den 11. Psalm, bei Schein um die ersten fünf Verse bei Schütz um alle zehn. Schein beginnt wieder mit einem Alleluja und fügt noch am Schluß, Schütz nach einem Instrumentalsatze, die Doxologie hinzu. Scheins Tonsatz ist in diesem Werke bis auf das Schlußalleluja durchweg 8stimmig und vorwiegend polyphon, und die Gedankenentwicklung gliedert sich in rhythmischem

[1] A. a. O. S. 410 ff.

[2] Philipp Spitta, sämtliche Werke von Heinrich Schütz, zweiter Band, S. 180 ff.

Wechsel von gradem und ungradem Takt sinngemäß den Abschnitten der Textworte entsprechend. Schütz baut sein Werk, das er für 16 Stimmen anlegt, dem größeren Stimmen-Material entsprechend, vorwiegend wechselchörig und homophon auf. Eine zu starke Zergliederung und unbedachtsamen Verbrauch der Mittel, die Wustmann Schein auch wieder zum Vorwurf macht, vermag ich aber aus dieser Verschiedenheit der Anlage, der doch eine verschiedene Behandlung der Satztechnik entspricht, nicht zu erblicken.

In Nr. XXVIII und XXIX des Cymbalum entfaltet sich der dramatische Geist Scheins, den wir schon in den Nummern X und XI angetroffen hatten, am glänzendsten. Die erstere, 10stimmig, stellt eine Weihnachtsszene dar: „Ehr sey Gott in der Höh allein", Engel: drei Soprane und Tenor, und Hirten, deren Chor aus einem Sextett gemischter Stimmen besteht und sich wiederum in zwei Halbchöre gliedert, bilden die Gruppen dieses lieblichen Wechselgesanges. Es ist dieses eines der früher erwähnten Beispiele des Erstarkens des neueren Motettengeistes durch den protestantischen Choral. Seine Melodie — ihr liegt die Weihnachtsdichtung Nicolaus Hermanns zugrunde — schwebt als Engelsverkündigung in lichter Schönheit, wie der Stern von Bethlehem, über den Stimmen der Hirten, in deren Chor sich wiederum die Scheinsche Charakterisierungskunst mannichfaltiger Stimmungen entfaltet, allmählicher Wechsel von Angst zur Ermutigung, Freude und Danksagung, in der sich schließlich Engel- und Hirtenchor lobsingend vereinen [1]!

Auch die erste der 12stimmigen Motetten, Nr. XXIX, jene Osterszene „Quem quaeris, Magdalena?", stellt den zweiten und dritten Chor der Engel dem obersten 4stimmigen Sopranchor der am Grabe trauernden Magdalena gegenüber. Hier wiederum glänzendste harmonisch-rhythmische Entfaltung der Dreichörigkeit! — Die zweite große dreichörige Motette, die letzte des ganzen Werkes (Nr. XXX: „Venite, exultemus Domino") endlich hat vermutlich ein Vorbild in Haßlers 8stimmiger Motette auf den gleichen Text, Psalm 95 [2]. Aber Haßlers zwei Psalmverse sind hier nicht nur auf fünf ausgedehnt, die Komposition selbst dadurch um das

---

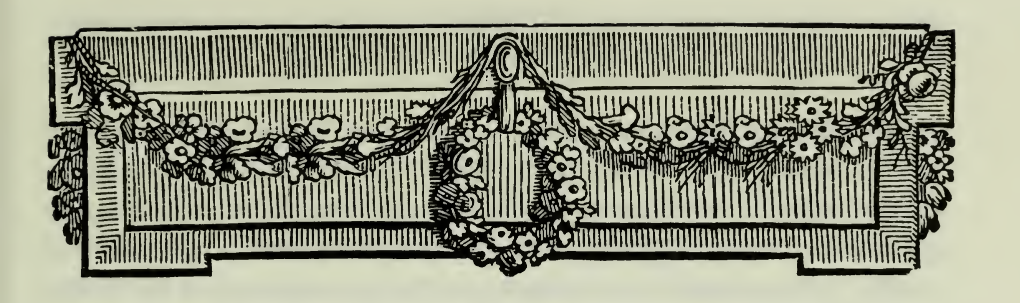
[1] Vierlings Thurmchoral ist ein modernes Gegenstück zu diesem Werk.

[2] Sacri concentus von 1612 Nr. 54. S. 300 ff.

Doppelte erweitert, sondern sie unterscheidet sich vor allem in genialer Weise durch die kühne Intonation des Sopransolos: Venite und durch die viermalige Wiederholung des 12stimmigen Vokalritornelles: Venite, exultemus Domino, wodurch die Wirkung des zum Lobgesang auffordernden Psalmisten in großartigster Weise gesteigert wird.

Möge das Cymbalum Sionium, als eines der glänzendsten Denkmäler älterer deutscher Motettenkunst, künftig die ihm gebührende Beachtung finden und von neuem seinen Einzug in den Gottesdienst der evangelischen Kirche und in die Herzen der Gemeinde halten!





Basso ostinato und Basso *quasi* ostinato.

Eine Anregung

von

Hugo Riemann, Leipzig.
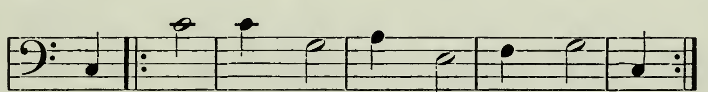
Philipp Spitta hat einmal ganz gelegentlich (Bach I, 204 f.) den Terminus Basso *quasi* ostinato geprägt und damit ein Thema angestochen, das wohl wert wäre, einmal durch gründliche Untersuchungen gestützt weiter ausgeführt zu werden. Vielleicht regen diese Zeilen einen fleißigen Arbeiter zu einer solchen ausführlichen Darstellung des Gegenstandes an. Keinesfalls wolle man in derselben auch nur einen Versuch, die Aufgabe selbst zu lösen, erblicken; vielmehr soll sie nur das Problem stellen und den Umfang der Aufgabe ungefähr umreißen.

Bekanntlich ist der wirkliche Basso ostinato sehr alt. Auch wenn man von den Bordunen des frühmittelalterlichen Organistrum und der wohl noch älteren Sackpfeife absieht, die mit ihrem unveränderlichen Baßtone schließlich sogar vielleicht eine Art Steigerung der Obstinatheit bis zur letzten Konsequenz vorstellen und bekanntlich in der Kunst bis heute eine Rolle spielen, so sind die Choraltenore der Pariser Motets im 12.—13. Jahrhundert ganz gewiß wirkliche Bassi ostinati, und der englische Sommerkanon von 1240 mit seinem von zwei Stimmen gesungenen Pes ist gar ein Beispiel eines als Kanon im Einklange verdoppelten Basso ostinato. Die ästhetische Bedeutung des Ostinato ist in diesen alten Beispielen bereits ganz klar ersichtlich: das halsstarrige Festhalten einer Unterstimme von ein paar Tönen oder Phrasen, deren melodischer Reiz an sich gering, ja zufolge der gewöhnlich angewandten Bewegung in

langen gleichen Noten, die noch obendrein in kurzem Abstande mit Pausen durchsetzt sind, fast gleich Null; der Ostinato ist gleichsam ein Steinblock, auf welchem ein frühlingsfrisches Leben von grünenden Ranken und strahlenden Blumen sich entwickelt.

Die „neue Kunst" der italienischen Frührenaissance des 14. Jahrhunderts drängte zunächst die obstinaten Bässe oder Tenore zurück, ja machte sie wohl für einige Zeit ganz verschwinden; aber bereits das 15. Jahrhundert holte sie wieder vor und brachte sie zu fröhlicher Auferstehung in den obligaten Tenören der Messen und Motetten der Zeit Dufay-Josquin de Près. Wenn auch Dinge wie das sukzessive Auftreten einer obligaten Tenormelodie in stufenweise emporgeschobenen Tonlagen oder die Wiederholungen derselben in der Verlängerung oder Verkürzung, ja der Umkehrung oder gar im Krebsgange in gewissem Sinne das eigentliche Ostinato verleugnen, so sind sie doch für das verfeinerte Kunstverständnis sogar Steigerungen raffinierter Art, die fixe Idee wird in ihnen Marotte. Man hat gewiß mit Recht in der seltsamen Liebhaberei der größten Tonkünstler für eine solche frei gewählte Fessel (Obbligo) die Äußerung eines Überschusses an Kraftgefühl, sozusagen künstlerischen Übermut, erblicken zu sollen geglaubt; keinesfalls wird man in ihr das Gegenteil, das Bedürfnis sich anzulehnen, also eine Äußerung der Schwäche, des mangelnden Selbstvertrauens sehen dürfen. Die Fülle der Möglichkeiten für die Betätigung der frei schaffenden Phantasie ist eben eine so unendliche, daß dem wirklich schöpferkräftigen Meister auch trotz solcher selbst gewählten Fessel Wege genug offen bleiben. Für den genießenden Hörer aber bedeutet das Erkennen eines solchen, den Aufbau eines Kunstwerks bestimmenden Prinzips die Illusion der inneren Notwendigkeit und Folgerichtigkeit, die Überzeugung, daß es so sein müsse, wie es geworden ist. Der Wert dieses Faktors ist ganz gewiß sehr hoch anzuschlagen. Wenn auch nur der musikalisch höher Gebildete imstande sein wird, den Grad der Gebundenheit bestimmt abzuschätzen, so ist doch kein Zweifel, daß selbst dem ungeschulteren Hörer eine Ahnung der inneren Gesetzmäßigkeit aufgeht. Das gilt nicht nur für die strengeren Formen des Obbligo (Ostinato, doppelter Kontrapunkt, Kanon, Fuge), sondern ebenso für alle freieren (motivische Imitation, Figuration, Variierung, Rondo usw.).

Es ist nun höchst interessant zu sehen, wie früh die neue Kunstrichtung der Florentiner Stilreform von 1600 auf diese schöne Errungenschaft der Epoche der Hochblüte der Polyphonie (16. Jahrhundert) zurückgreift. Der jungen Monodie, der vokalen nicht nur, sondern auch und erst recht der ihr nachgebildeten instrumentalen, kommt nur allzubald zu Bewußtsein, daß die bescherte unbeschränkte Freiheit der melodischen Gestaltung einen embarras de richesse bedeutet, und so dauert es denn gar nicht lange, daß der Obbligo auch in der Monodie wieder zum Vorschein kommt. Zuerst in der Instrumentalmusik in den Passacaglien und Chaconnen der Italiener (Salomone Rossi 1613, Frescobaldi 1614, Milanuzio 1623) und den grounds der englischen Virginalisten, die sogar hinter 1600 zurückreichen, aber noch nicht eigentlich zur monodischen Literatur gehören; dieselben scheinen eine Art Brücke aus der polyphonen herüber in die monodische Literatur zu bilden, die vielleicht zu dem Schlusse berechtigt, daß auch in Italien eine ähnliche Konstanz der Tradition sich noch wird aufweisen lassen. Evident wird aber das Zurückgreifen der instrumentalen Monodisten auf den obstinaten Baß bei Stücken wie Salomone Rossis Sonata sopra l'Aria della Romanesca (1613, Ostinato von 8 Takten) und Tarquinio Merulas Kanzone La Pedrina (1637, Ostinato 4 Takte), die aber bereits beide den Ostinato figurieren und nicht nur eine, sondern zwei Oberstimmen durchführen, also immerhin, wenn man will, ebenfalls zur Übergangsliteratur gerechnet werden können, obgleich Rossi und Merulo echte Vertreter des neuen Stils sind. Dagegen repräsentiert aber die „Ciacona" Merulas in demselben Werk den Typus fast ganz rein; 38mal wird der Ostinato wiederholt:

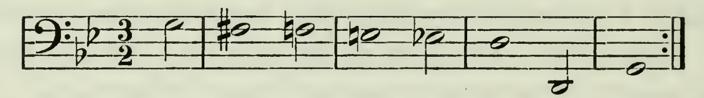


Nur fünfmal nacheinander (in der Mitte) löst ihn der Baß in Achtel auf, während die Oberstimmen seinen Rhythmus wahren.

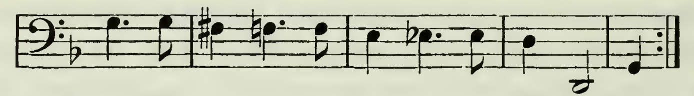
Viel wichtiger und in ihrer historischen Rolle einleuchtender sind aber die in der vokalen Monodie auftauchenden Ostinati.

Als ältestes Beispiel einer Arie mit Ostinato führt H. Kretzschmar (Vierteljahrsschr. f. Musikw. VIII 42) die Arie der Cassandra „L'alma fia" in Cavallis „Didone" (1641) an, welche denselben

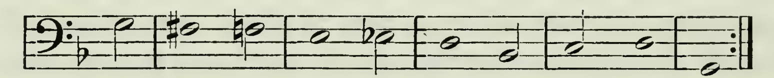
Ostinato habe wie das Terzett „Amor sdegno“ in Cestis „Semiramide“ (1667), nämlich:



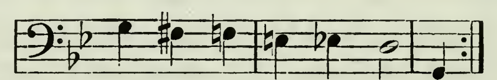
denselben, den Lully in der Schlußszene des 3. Aktes des „Roland“ (Seite 148—210 der Partitur!, zuerst Duett bis S. 153, dann Chor, am Schluß: On reprend la Chaconne des Violons à la reprise) mit geringen rhythmischen Abänderungen durchführt, zuletzt als:



und fünftaktig Purcell in dem schönen Todesgesange der Dido in „Dido and Aeneas“:
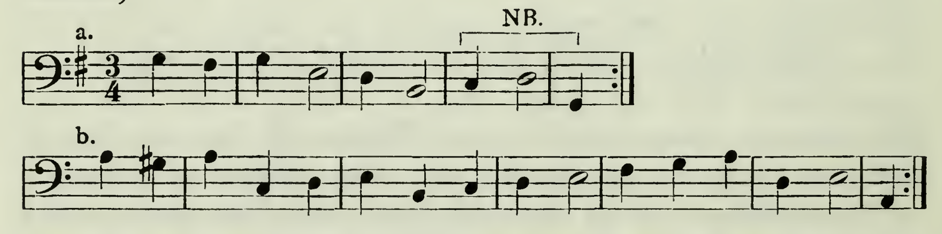


In der Arie der Isabella in J. Melanis „La Tanzia“ (1657) erscheint derselbe Ostinato in $^4/_4$-Takt als:



also mit Abstreifung des Chaconnen-Takts, doch sonst streng durchgeführt.
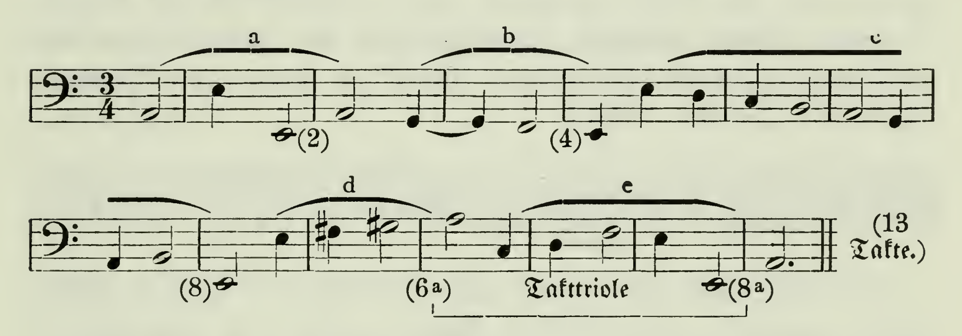
In Monteverdis „Poppea“ (1642) führt die Arie des Nero „Ma, ma che dico“ in jedem ihrer zwei Teile einen eigenen Ostinato durch, im ersten sechsmal a (in G-dur), im zweiten fünfmal b (in A-moll):



hier ist aber wohl b als eine Umbildung von a gemeint, und beide sind durch einen freien Übergang verknüpft. Das Beispiel zeigt bereits alle Keime der weiteren Entwickelung der Arien mit Basso ostinato. Da Monteverdi auch schon einmal in a das Schluß-

motiv (NB.) wiederholt und den Übergang von a zu b frei gestaltet, so daß der erste Takt von b beim ersten Mal noch nicht die nachher festgehaltene Gestalt hat, so belegt diese Arie tatsächlich schon den wirklichen Basso *quasi* ostinato in Spittas Sinne.

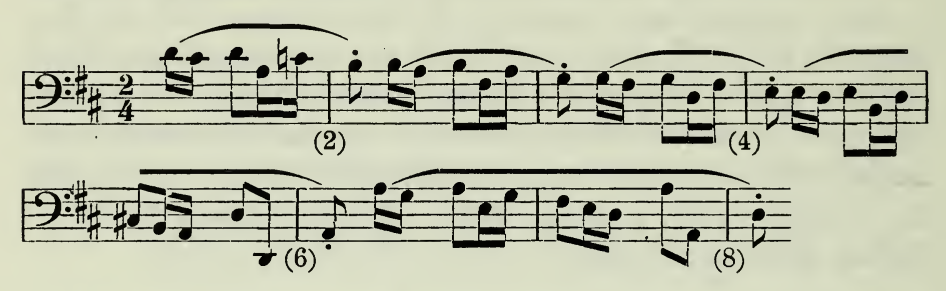
Nun vergleiche man damit die 25 Jahre jüngere Arie der Proserpina in Cestis „Pomo d'oro" (I, 1), ein weit ausgeführtes Stück von 144 Takten langsamen 3/4-Takts, das von Anfang bis zu Ende denselben Ostinato durchführt, aber mit mancherlei Freiheiten, Dehnungen, Zusammenschiebungen, Einschaltungen usw., die aber doch die Identität nicht in Frage stellen. Die reine Form ist die zu Anfang und Ende stehende:
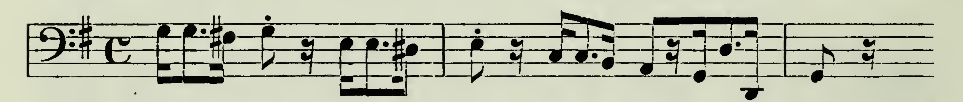


Von den fünf Phrasen erscheint b wiederholt in der höheren Oktave, so daß c melodisch direkt anschließt, c und e werden mehrmals sehr stark erweitert (e bis auf 11 Takte). Alle vorkommenden Umwandlungen hier genau durchzusprechen, muß ich mir versagen, versichere aber, daß die zweistrophig mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen angelegte Arie ganz zweifellos vollbewußt den obigen Basso ostinato mit allerlei kleinen Freiheiten, aber ohne seine Tonart zu wechseln, durchführt, so daß ein höchst bemerkenswertes Spezimen eines Basso *quasi* ostinato in Spittas Sinne vorliegt.

Während die bisherigen Beispiele mit einer Ausnahme (Melani) den Chaconnen- oder Passacaglia-Rhythmus einhalten, zeigt dagegen die Eifersuchtsarie „Lasciam' in pace il core o fredda gelosia" in Legrenzis „Eteocle e Polinice" (1675) ein ganz anderes Gesicht; sie führt einen siebentaktigen Ostinato zwar sehr streng durch, schiebt ihn aber im Übergange zum zweiten Teil (es ist eine Da capo-Arie) durch Dehnung der Schlußnote des ersten Motivs und Tieferrückung des anschließenden Motivs von D-dur nach A-dur (er

wird dadurch neuntaktig, doch nur dies eine Mal) und setzt bei der Rückkehr zum ersten Teil die ursprüngliche Form (D-dur) an die zwei Anfangstakte derjenigen in A-dur (ebenfalls 9 Takte). Der Ostinato ist dieser:



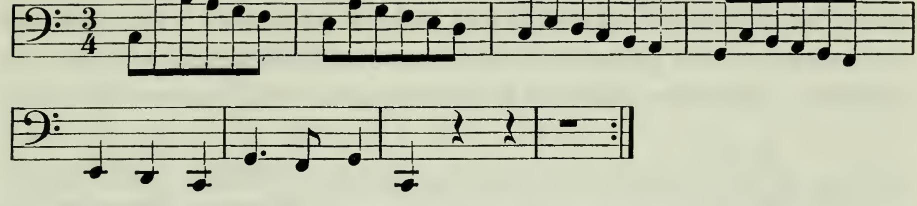
Einen ähnlich hastigen Charakter zeigt der Ostinato der Arie der Doride „Quando ch'un viso alletta" in Pallavicino-Strungks „Antiope" (Dresden 1689):



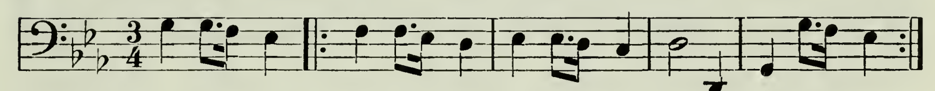
Der Charakter des „quasi ostinato" ist hier insofern wieder weiter entwickelt, als wiederholt Pausen zwischen die Vorträge des Ostinato (auch einmal zwischen seine erste und zweite Hälfte) treten, die scharfe Punktierung mehrmals teilweise aufgegeben wird (glatte Achtel) und der Ostinato durch mehrere Tonarten wandert (erster Teil sechsmal in G-dur, doch das fünfte Mal in der Mitte nach G-dur ausweichend; zweiter Teil dreimal in E-moll, fünfmal in C-dur, dann da Capo).

Diese beiden letzten Beispiele lenken auffällig die Aufmerksamkeit auf eine Eigenschaft der Bassi ostinati, die man sonst leicht übersehen würde, nämlich die Konstanz der Motivbildung. Sämtliche bisher gegebenen Beispiele stimmen darin überein (mit Ausnahme des aus dem Pomo d'oro), daß auch sämtliche Takte dieselbe Motivform (rhythmisch) wahren, und es erscheint daher z. B. in dem Falle bei Pallavicino-Strungk einigermaßen stilwidrig, daß einigemal die Punktierung in einzelnen Takten wegfällt; man ist in Versuchung, das auf Inakkuratesse des Kopisten zu schieben. Selbst schon die Fälle, wo ein Ostinato in den Schlußtakten in einen anderen Rhythmus ausläuft, verleugnen ein wenig das

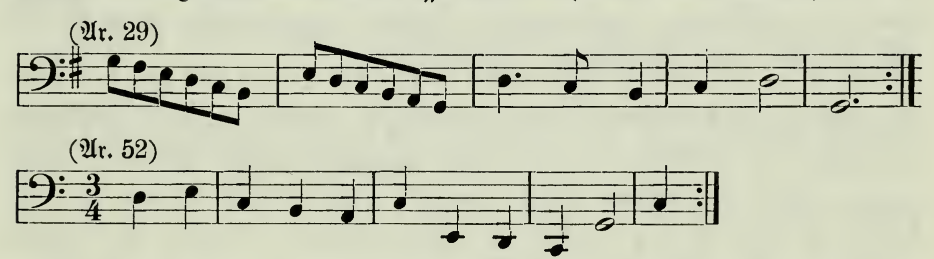
eigensinnige, monomanische Wesen des Ostinato, z. B. dieses Beispiel aus Legrenzis „Totila“ (1677):



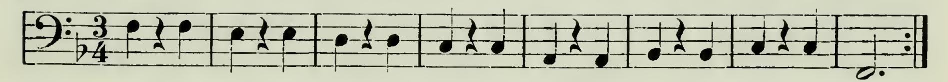
Hier gehören auch die Schluß-Pausen mit zum Ostinato und isolieren offenbar viel zu sehr die einzelnen Vorträge des ohnehin ziemlich langen Themas. Diese Übelstände sind z. B. viel weniger zu empfinden in der Passacaglia in Purcells „König Arthur“, deren Ostinato zwar am Ende umsetzt, aber kürzer ist und gleich weiter geht:
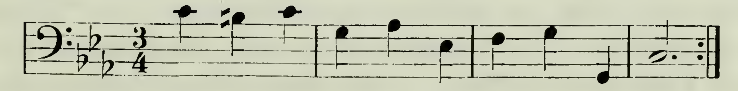


ebenso in Agostino Steffanis „Alarico“ (Arien 29 und 52):



Gern nimmt man aber hin, daß nur die Schlußnote länger ist, wie in dem „Grand Dance“ in Purcells „Arthur“:
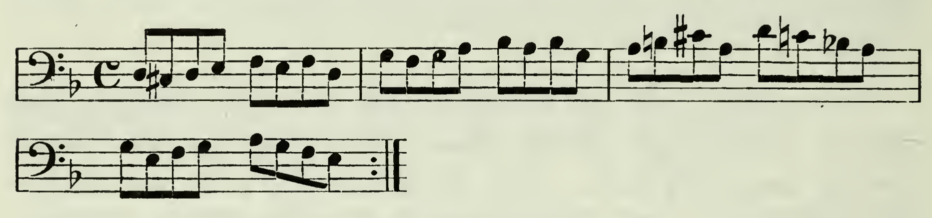


oder der Arie „Ah, ah, ah, my Anna“ in desselben „Dido and Aeneas“:
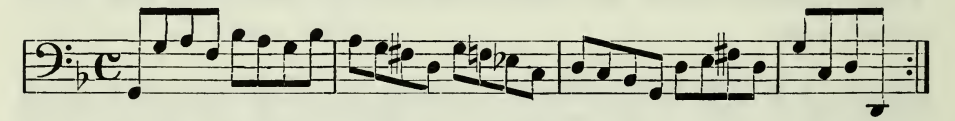


Auch ein weiblicher Schluß mit zwei langen Noten, wie in Bachs C-moll-Passacaglia, wirkt gut.

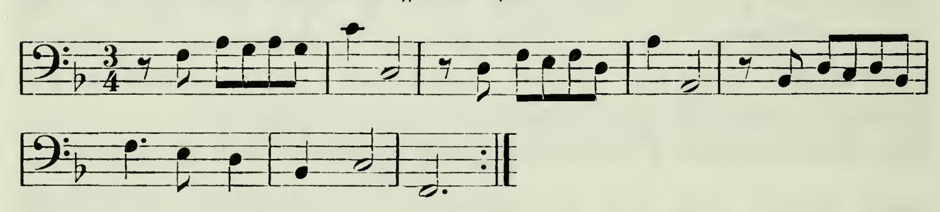
Dagegen läßt sich nicht leugnen, daß ein, wie der in Legrenzis „Totila" in den ersten vier Takten, durch seinen ganzen Umfang in gleichen kurzen Noten gehender Ostinato die Aufmerksamkeit vom Detail seiner Melodieführung ablenkt und mehr nur noch als in seiner Bewegungsart konstant empfunden wird, z. B. in der Arie „Often she visits" in Purcells „Dido and Aeneas" (Nr. 21):



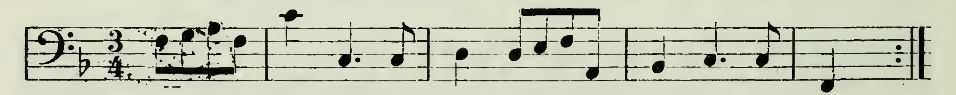
ebenso in Steffanis „Niobe" (Arie 34):



Schließt die Motivbildung mehrere Takte zur Einheit zusammen, so wird zwar die obstinate Wirkung etwas abgeschwächt, dafür aber ein gefälliger, überzeugender Verlauf eingetauscht, so z. B. in der 25. Arie von Steffanis „Alarich":

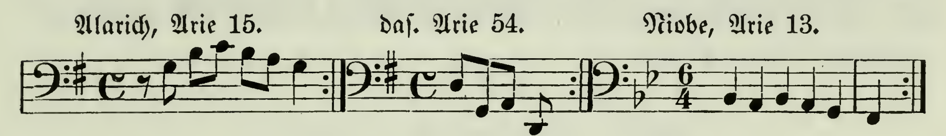


und vollends in dem nur viertaktigen (17. Arie daselbst):



Eine besonders ausgeprägte Vorliebe für Arien mit Basso ostinato zeigt Agostino Steffani besonders in seinen Münchener Opern; ich stehe nicht an, in denselben den Höhepunkt der Pflege des Ostinato zu sehen. Der demnächst in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" vollständig zum Abdruck gelangende „Alarico" (1687) und die als zweiter Band folgende Auswahl aus seinen anderen Opern geben Gelegenheit, den Basso ostinato in allen nur

denkbaren Formen zu studieren und seine Umbildung zum quasi ostinato in allerlei Phasen zu verfolgen. Das Schlußglied der Entwickelung bildet das Aufgehen des Ostinato im sogenannten gehenden Baß, der fortgesetzt nur die gleichförmige Bewegung in lauter Viertelnoten oder Achtelnoten, allenfalls noch mit erkennbarem Überwiegen einer Form der melodischen Zeichnung einhält, aber trotzdem fast genau so wirkt, wie ein wirklicher Ostinato in gleichen Noten. Eine andere Abschlußbildung sind die überaus kurzen Ostinati von nur wenigen Noten gleicher Länge wie diese:



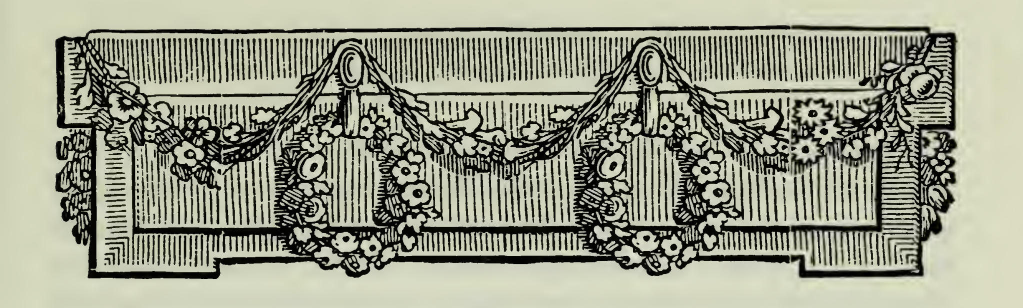
Damit geht der Ostinato über in eine bloße Figurationsform des begleitenden Basses, die selbstverständlich nicht ihren Ort festhalten kann, wenigstens nur immer für kurze Strecken. Es sei dazu auf die bekannte obstinate brillante Oktavenfigur in der As-dur-Polonaise von Chopin hingewiesen, die durchaus in dieselbe Kategorie gehört.

Zwischen diesen letzten Ausläufern und dem alten echten Basso ostinato von vier oder acht Takten stehen aber besonders bei Steffani noch eine Menge weiterer Zwischenformen, die alle auf den Namen quasi ostinato noch Anspruch haben, da sie Motive von größerer oder geringerer Ausdehnung immer wieder aufgreifen, aber untermischt mit anderen Bildungen.

Noch auf eins sei zum Schluß dieser kleinen Skizze hingewiesen, nämlich auf das Verhältnis des Ostinato zum Periodenbau des über ihm sich entwickelnden Tonstücks. Anfänglich wird nämlich dieser durchaus durch den Ostinato selbst bestimmt, doch zeigt schon die Arie des Nero in Monteverdis „Poppea" ein paar Stellen, wo die Gesangsmelodie die Brücke über die Scheide zweier Vorträge des Ostinato schlägt. Hier hat nun Steffani offensichtlich neue Wege gebahnt und mit vollbewußter Absicht angestrebt, dem Ostinato, auch wo er ihn ganz streng handhabt, die Herrschaft abzuringen zugunsten der Gesangsmelodie. Das ist ihm selbst bei voll achttaktigen Ostinati in einer oft geradezu verblüffenden Weise gelungen. Purcell ist wohl darin seinem Vorgange gefolgt. Es ist

aber wohl verständlich, daß Steffani dabei nicht stehen blieb, sondern allmählich immer mehr den Schein des Ostinato, der schließlich dieselbe Wirkung tut, dem eigentlichen Ostinato vorzog und so zu dem freien motivischen Akkompagnement überführte. Den wirklichen Ostinato hat er aber darum doch nicht so diskreditiert, daß derselbe aufgegeben worden wäre; immer wieder werden die Tonkünstler von dem mystischen Reiz dieser festen Verankerung ihrer in die Wolken fliegenden Phantasie angezogen werden. Vielleicht können sie aber aus den nicht vom Ostinato beherrschten, sondern sich ihn dienstbar machenden Arien der Meister um 1700 noch heute nützliche Lehren ziehen.





Die Beziehungen der heutigen Volksmusik zur Kunstmusik.

Von

Ludwig Riemann, Essen.

Gar locker sind die Bande zwischen diesen beiden verschieden gearteten Kindern der allgütigen Mutter Musika. Und doch haben wir ein Recht, die Unterschiede einmal bloßzulegen, wäre es auch nur, um die teilweise verschwommenen Begriffe wieder auseinanderzuziehen und daraus neue Ausblicke für die Zukunft zu gewinnen. Andererseits erfüllen wir damit eine Dankespflicht gegen v. Liliencron, der tatkräftig geholfen hat, eine große Bresche in die Scheidewand zu schlagen, um beide Richtungen zu überbrücken.

So wenig wir das Wesen des Volksbegriffes mit prägnanten Worten umfassen können, so wenig würde uns dieses mit „Volksmusik" gelingen. Solange wir darin eine natürliche, einfach-schlichte Strömung des Gefühlsausdruckes erblicken, läßt sich ein Gegensatz zur Kunstmusik herausschälen. Zwischen den Anhängern beider Richtungen steht aber eine große Gruppe von Menschen, die schlecht für diesen Zweck zu klassifizieren sind. Ein Teil rechnet sich infolge seiner gesellschaftlichen Formen, d. h. infolge des auf Verständnis und Gefühl gepinselten Hausmusik- und Konzert-Lacks, zu den Erkennern der Kunstmusik, gehört aber der Wahrheit nach zu den niedersten Vertretern der seichten Abteilung unserer Volksmusik. Der andere Teil vermag wohl aus der Ferne die steilen Höhen der Kunstmusik zu erkennen. Geringe Anlage oder Mangel an musikalischer Erziehung lähmt jedoch Wille und Kraft, die Höhen zu erklimmen. So neigt diese Gruppe dem Gefühl und seiner ästhetischen

Bildung nach zu den höheren Sphären musikalischer Kunst, bleibt aber dem Verständnis nach in den Niederungen der einfachen Tongestaltungen stehen. Der ersten Gruppe fehlt also die Wahrhaftigkeit, sich als Anhänger einfacher Musik zu bekennen, und die zweite Gruppe vermag dem Fluge kunstvoller Musik nur auf halbem Wege zu folgen und darum die vertiefte Ausdrucksfähigkeit der Empfindungen nur teilweise zu erfassen. In Erledigung meiner Aufgabe, den Unterlagen dieser Beziehungen einmal nachzugehen, erinnere ich zunächst an die einigenden Voraussetzungen, welche das Verstehen einer Musik ermöglichen. Die rein sinnliche Wirkung der Musik, deren Einfluß wir auch bei Tieren finden, dürfte als Ausgangspunkt zu betrachten sein, ein elementares Gefühl, das allen Menschen mit ganz geringer Ausnahme eigen ist. Wie dann jede kulturelle Frucht sich jedem Volke in meist unbewußter Art auf- und einprägt, so setzt sich auch die Musik, die bei jedem Völkertyp unterschiedliche Grundgesetze aufweist, in der Regel durch Nachahmung fest. So einfach und natürlich dieses für den Angehörigen einer Völkerrasse erscheint, so schwer lösbare Rätsel ergeben sich daraus für das Verständnis fremder Musik. Schwer lösbar deshalb, weil die Musik gleichwie die Sprachidiome trotz ihres universellen physiologischen Sinnenreizes und trotz ihrer gleichen akustischen Herkunft solche unbegreiflichen Sonderwege wandelt. Und ferner, weil die Nachahmung die Lebenserweckung jeder Musikart in der natürlichsten Weise bewerkstelligt und in jedem normalen Menschen, vielfach diesem unbewußt, Werte festlegt, die ihn befähigen, die Musik seines eigenen Volkes bis zu einem gewissen Grade zu verstehen und zu empfinden.

Bei den germanischen Völkerrassen sind diese musikalischen Werte sehr bald aufgezählt: die diatonische Leiter mit ihren einfachen harmonischen Gebilden, aus denen die gesamte Volksmusik ihr Material entnimmt. Aus den Keimen der Musikempfindung entwickelt sich in der Verarbeitung dieses Materials ein Nacheinander oder die Melodie und ein Untereinander oder die Harmonie, und zwar zu gleicher Zeit. In der Auswahl des Materials machen sich jedoch geographische bzw. klimatische Einflüsse geltend, so daß die Norddgermanen, besser gesagt die Bewohner der Tiefebenen, in der Mehrzahl sekundstufige Tonfolgen vorziehen, während die Südger-

manen als Bewohner der Hochebenen und Gebirge[1] klangzusammengehörige Töne anwenden. Bis hierher hält die Kunstmusik gleichen Schritt, d. h. sie bedient sich ohne jedwede geographische Spaltung derselben Mittel. Sobald aber die Intonation einsetzt, sehen wir in der Volksmusik[2] nur zwei bestimmte, geschlossene Strömungen vor uns, die in der Kunstmusik blattnervenartig auseinanderlaufen. Die beiden Strömungen heißen Schrittmaß und Klangmaß. In der einstimmigen Musik geschieht das Fortschreiten von einem Tone zum andern durch das Schrittmaß, d. h. durch das Angliedern von Intervallen, deren schwankende Höhe auf höherer Stufe durch latente Stütztöne feste Gestalt bekommen. Dieses den nordgermanischen Stämmen bis zum heutigen Tage ureigene, ehern und fest stehende Schrittmaßsystem zeigte sich auch in der Kunstmusik des 16. und 17. Jahrhunderts für die Polyphonie so lange befähigt, als die diatonischen Melodien unbeirrt nebeneinander bestanden, d. h. die Stimmführung als Hauptsache und die Harmonie als Nebensache galt[3].

Den Bergbewohnern der Alpenländer, der mitteldeutschen, schottischen und norwegischen Hochgebirge blieb von Geburt der Musik an das Klangmaßsystem vorbehalten. Der Bergbewohner mag, hingerissen von den allgewaltigen packenden Naturschönheiten, von den unermeßlichen Größen und Fernen aufjauchzen im Übermaß seiner Gefühle. Welche Töne wären dazu besser geeignet als die Stufen von Quarte bis Oktave? Jeder für Freude empfängliche Mensch wird dieses aus eigener Erfahrung bestätigen. Es ist, als ob die engen Tonstufen für den freien Gesang in der großen Natur und weiten Ferne nicht ausreichten, unsere nach Ausdruck ringenden Gefühle hemmten[4]. Daß die Auswahl solcher Tonspannungen

[1] Dazu auch die Norweger und Schotten.

[2] Ich spreche immer nur von germanischer Volksmusik, obgleich die romanische und slawische wohl in der Intonation, aber nicht in der Wahl der Intervalle denselben Gesetzen unterworfen sind.

[3] Nach dieser Theorie erscheint uns z. B. die merkwürdige musikalische Polyphonie der niederländischen Epoche als Ausgeburt des Schrittmaßsystems sofort verständlich.

[4] Das Gegenbild führt uns in eine schwermütige, nordische Moorlandschaft, wo der Mensch, einsam und in sich gekehrt, seine Weisen singt. Der langsame Blutumlauf bewirkt eine gewisse Trägheit des Stimmorgans, wodurch die sprunghaften Tondistanzen vermieden werden.

klanggehörig sich zusammenfinden mußte, erscheint natürlich. Die mit den Teiltönen eines Klanges sich deckenden harmonischen Reihen, z. B.: C-c-g-c'-e'-g' (G-g-d'g'-h'-d' und F-f-c'-f'-a'-c'') sind die natürlich gegebenen, die als Bestandteile des Grundtones klanggehörig (z. B. g-c im C-Klang) oder als Einzelträger ihrer Grundtöne klanggegensätzlich (z. B. g-c im G-Klang) verlaufen. Obgleich die elementare Wirkung mit dem Konsonanzgrade wächst, hält der Gebrauch in der Praxis damit doch nicht gleichen Schritt wegen der anstrengenden Muskeltätigkeit bei den Intervallen der Oktave, Sexte und Quinte. Das Volk hat daher in feinster Empfindung eine Auswahl von Keimsätzen[1] getroffen, von denen ein Ton das Gefühl vollkommenster Befriedigung gewährt. Da in unserem tonalen System nur die zeitlich herrschende Tonika diese Eigenschaft besitzt, müssen die urelementaren Tonschritte darauf zurückgeführt werden.

Innerhalb dieses festen Gitters, das der Volksgesang niemals überspringt, sei es mir gestattet, die gesetzmäßigen Unterlagen einer Abteilung der Volksmusik, nämlich des heutigen Volksliedes, in knappe Worte zu fassen und diese Werte in der Kunstmusik widerzuspiegeln. 1. Die Beziehungen der Töne liegen nur im Bereiche des Hauptdreiklanges (z. B. c e g) und der beiden Nebenklänge auf der Dominante (g h d und g h d f) und Subdominante (f a c). Volkslieder, Volkstänze, Gassenhauer und derartiges mehr bewegen sich sämtlich in diesem Rahmen. Operettenmelodien und moderne Tänze, die einen dauernden sinnfälligen Reiz ausüben, bleiben nur dann dem Gedächtnis rein erhalten, wenn die Intervalle nicht aus der Diatonik herausfallen. Geschieht dieses dennoch, dann modelt der in diesem engen Kreise stehende Hörer die Weisen diatonisch um. Das einzige Zeichen verfeinerten musikalischen Volksempfindens liegt im Gebrauch der Sexte, die sich dem Tonikadreiklang konsonant anfügt und in der None auf dem Dominantklang[2]. Ich fasse dieses

[1] Die Keimsätze in C dur heißen: 1. klanggehörige Urelemente auf Tonika ce, ec, cg, gc, ec', c'e, cc', c'c — auf Dominante gh, hg, gd', d'g, hg', g'h, gg', g'g — auf Subdominante fa, af, fc', c'f usw.; 2. klanggegensätzliche Urelemente auf Tonika ge', hc', d'c' — Dominanttonika dg, fisg, ag — auf Subdominanttonika cf, ef, gf.

[2] Übrigens merkwürdig, daß der Älpler die None seit Jahrhunderten ge-

als hinkende Nachfolge der mit Beginn des 19. Jahrhunderts sich ausbreitenden tonalen Funktionen der Kunstmusik auf, deren weitverzweigte Wege bekanntlich bis zu den Wagnerschen Harmoniegeweben sämtlich auf diese drei Hauptwege des unter 1. stehenden Gesetzes sich zurückführen lassen[1]. Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, den Zeitraum zwischen den einzelnen fortschrittlichen Musikepochen und der Erkenntnis des jedesmaligen Fortschrittes durch die Masse, von der gebildeten Welt herab bis zum vierten Stande, festzulegen. Jedenfalls ist die Kluft zwischen Volksverständnis und Kunstmusik niemals größer gewesen als zur heutigen Zeit, weil die fortschrittlichen Errungenschaften in den letzten 30 Jahren mit einer Schnelligkeit schwer erreichbare, zerklüftete Höhen musikalischer Kunst erklommen, wie nie zuvor. Wenn Bach und Beethoven als überragende Heroen nicht von ihren Zeitgenossen verstanden wurden, so lag das nicht bloß an der geringen Tonalitätserziehung, sondern an den Mängeln des Verkehrs, der Verbreitung durch Druck, von Konzertsälen, geeigneten Instrumentalisten und Chören. Heute zählen derartige äußerliche Mittel, die der Verbreitung, dem Anhören oder dem Studium eines musikalischen Kunstwerkes im Wege stehen könnten, nicht mehr mit. Trotzdem bleibt die Kluft zwischen heutiger Kunst und Masse bestehen. Allerdings ist in den letzten fünf Jahrzehnten langsam, sehr langsam eine Brücke gebaut worden zwischen Bach, Beethoven und den höheren Schichten des Volkes, deren Zuströmungen von Jahr zu Jahr anwachsen. Aber der Kunst eines Strauß, Schillings, Reger, Debussy stehen die Konzertbesucher noch heute kalt, ja gänzlich verständnislos gegenüber. Die Gründe dazu erkennen wir leicht, wenn wir uns von der untersten Stiege des musikalischen Verständnisses aufwärts bewegen. 2. Die Auflösung der Einzelintervalle, besonders des Tritonus, verlaufen im einstimmigen Volksliede durchaus korrekt, d. h. 2 in 1, 4 in 3, 5 in 1 oder 3, 6 in 5, 7 in 8. Andere Auflösungen gelten als Ausnahmefälle, aber nicht als Merkzeichen. An leiterfremden Intervallen kennt das Volkslied nur die steigende kleine Sekunde als Leitton oder Wechselton zur Quinte oder Terz. Das Volkslied

braucht, während die Kunstmusik ihre Reize erst seit den letzten fünf Jahrzehnten ausbeutet.

[1] Allerdings von den Schultheoretikern noch wenig anerkannt und befolgt.

meidet die chromatische Sekunde. Eine Modulation nach der Dominante und ein entsprechendes Verweilen darauf darf eintreten. Die Modulation nach der Subdominante wird wenig beliebt. In keinem Volksliede fehlt die Wiederholungsform nach taktlichem Gleichgewicht und korrespondierender harmonischer Lage. Die Bewegungselemente setzen sich zusammen aus dem orchestischen Rhythmus und dem sprachlichen Akzentrhythmus, geleitet durch den Inhalt des Liedes. —

Drei Viertel der gesamten zivilisierten germanischen Bevölkerung schöpfen aus diesem kristallhellen, gesunden Born, der, in gar viele unterschiedliche Gefäße gefaßt, Erquickung darbietet. Als solche Gefäße denke ich mir z. B. den natürlichen zwei-, drei-, ja vierstimmigen Gesang (z. B. der Älpler), Lieder zur Laute, Gitarre oder Harmonika und schlichte Männerchöre. Die Kunst, welche leise ihre Fühlhörner darin auszustrecken versucht durch abweichende Ton- und Klangschritte, läßt die Leute entweder zurückschrecken oder macht ihnen in der Intonation Beschwerden. Als krasses Beispiel höre man sich einmal einen dörflichen oder kleinstädtischen Männergesangverein an, wie naiv die Leute durch Parallele, Umsetzung der Klanggegensätzlichkeit in Klanggehörigkeit die Klippen zu meiden suchen, von reiner Intonation ganz zu schweigen. Aber hier wird schon das Rätsel zur Tat, daß Genuß- und Aufnahmefähigkeit größer sind als Aufführungsfähigkeit. Neue Auflösungswendungen reizen die Sinne und erfrischen und beleben das Gemüt, allerdings nur, wenn sie die einfachen harmonischen Maße nicht zu sehr überschreiten. Das Auflösungsbedürfnis, eine der vielgestaltetsten Früchte des musikalischen anerzogenen Stilprinzips, sucht und findet seine Befriedigung wunderbarerweise nicht bloß in den gewohnten einfachen Gestaltungen, sondern auch an fremden akkordalen Wendungen, Trugschlüssen mit ihren halb- oder ganzstufigen Tonfortschreitungen in allmählicher konzentrischer Ausdehnung. So erklärt sich der Sinn für volkstümliche Lieder, Operettenmelodien und Gassenhauer, die sich wohl ästhetisch unterscheiden, aber unter vorgenannten Faktoren mit reizvoller, geschickt logischer Begleitung in ihrer Art gerne gehört werden. Der Drang nach Selbstbetätigung läßt jedoch die sanges- und spielfreudigen Liebhaber der Musik nicht ruhen. Die Musik vermag, weit mehr wie sämtliche anderen

Künste, der Selbstbetätigung einen großen Spielraum zu schaffen, eine gefährliche Eigenschaft, welche die häßlichen Blüten des Dilettantismus befruchtet. So glauben Spieler Tonstücke zu bewältigen, die an Struktur, Ideengehalt und tonalen Funktionen den musikalischen Gesichtskreis weit überschreiten. Schwierige Männerchöre erfahren oft eine merkwürdige Behandlung, insofern die Leute in gänzlicher Unkenntnis der harmonischen Zusammengehörigkeit ihre Stimmen im reinsten Schrittmaßsystem singen, dadurch, d. h. infolge Fehlen des Klangmaßes, zeitweilig ein disharmonisches Durcheinander herbeiführen, aber schließlich wieder ganz vergnügt im richtigen Klange zusammentreffen. Und doch hat dieses dilettantische Musiktreiben wieder das Gute, daß bei Vorführung schwieriger Kunstmusik die Genuß- und Aufnahmefähigkeit sich steigert. Dabei ausgeschlossen ist jene eingangs geschilderte Gesellschaftsklasse, die im Beisein guter Haus- oder Konzertmusik andere Zwecke verfolgt, nur nicht die Veredelung ihres Gemüts und ihres Musikverständnisses. Wenigstens erweitern sie ihren Gesichtskreis nicht mehr, wie diejenigen Menschen, die durch Grammophons, Straßenorgel, Militärmusik und Wirtshauskapellen die Musik äußerlich auf sich einwirken lassen, deren ästhetische Fortbildung zwar auf dem Nullpunkt schwankt, die aber immerhin in der Auffassung der Tonbeziehungen unwillkürlich Fortschritte machen. Wie ist es denn nun mit der kleinen Gruppe von Musikfreunden, die mit ehrlichem Willen bestrebt sind, den Bahnbrechern und Trägern der musikalischen Kunst zu folgen und die Schönheiten und Tiefen ihrer Werke zu fassen, zu verstehen und nachzufühlen? Auch hier müssen wir passive Aufnahmefähigkeit und aktive Betätigung unterscheiden. Wir bemerken in dem kleinen Kreise Menschen, die nur eine gefühlsmäßig-ästhetische Auffassung der Musik kennen [1], die niemals dazu gekommen, auf dem Wege ernster Lebensarbeit Musik persönlich auszuüben. Trotzdem die Reife ihres Urteils, die Tiefe ihrer Empfindung! Schon in der Jugend der Region der Volksmusik entwachsend, waren sie auf Grund sorgsamer allgemeiner Erziehung oder eigenen Triebes stets bemüht, die Grammatik der Kunstmusik etwa in ähnlicher Art zu begreifen, wie ein Ausländer durch Hören und

[1] D. h. eine rein ästhetische Auffassung der Musik gibt es so wenig, wie es eine universelle Kunstmusik gibt, die dem Verständnis aller Völker nahe käme.

Nachahmung die Sprache unseres Landes verstehen und sprechen lernt.

Wie die Grammatik aber nur als ein rein äußerliches, technisches Wissen angesehen werden kann, so haftet auch dem Verständnis eines musikalischen Kunstwerkes nach dieser Richtung etwas Äußerliches an: Kenntnis der Struktur, des Aufbaues, der Instrumente, der Instrumentationstechnik und Erkennen der Klangfarbenmischungen. Die geistige und gefühlsmäßige Aufnahme und Verarbeitung dieser Faktoren zu musikalischen Ideen bleibt etwas durchaus Subjektives, das niemals schematisiert werden kann. Hier kann man nur sagen: wer viel gute Musik hört, ohne sich aktiv damit zu beschäftigen, dessen Verständnis wächst von Stufe zu Stufe, denn Gewohnheit und inneres Schauen verfeinern immermehr das akkordale Auflösungsgefühl und den Tonalitätssinn unter Erweiterung der Grenzpfähle harmonischer Maße, heben die Unterscheidungsfähigkeit der Formen, der Instrumental- und Akkordklangfarben. Das Wissen und Können jedoch, erreicht durch aktive Betätigung, hat heute die drei Grundsäulen bis ins Mark hinein derart verädert, daß sie von den Himmelsstürmern bereits als morsch zur Seite geworfen und nicht mehr als Stützen des Gerüstes gebraucht werden. Diese revolutionäre Tat bildet den Wendepunkt in der heutigen musikalischen Kunstanschauung. Da ertönen warnende Stimmen: Hütet euch, ihr Wächter der Kunst! Schauet rückwärts! Merkt ihr nicht, wie das Volk, in weiter Ferne mühsam sich nachschleppend, euren steinigen, ungangbaren, wertlosen Höhenpfaden nicht mehr zu folgen vermag? Glaubt ihr, daß diese zerklüfteten häßlichen Irrpfade zu den himmlischen Schönheiten der Kunst führen? Irret euch nicht, das Volk läßt sich nicht spotten! Sehet hin, wie die Besten eurer kleinen Gemeinde aus diesem Wirrsal sich zurückwenden zu den Lichtwegen, die, von der Klassizität beginnend, hinaufführen zu den weiten neuen, ewige Schönheiten verheißenden Gebieten! Da helfen keine kaufmännischen Zwangsmaßregeln, Verleger und Theaterleiter zu oftmaligen Wiederholungen dramatischer Werke zu veranlassen, wobei man das unangenehme Gefühl nicht los wird, daß dieser Druck nicht einmal künstlerischen Zwecken, sondern einer größeren Geldeinnahme gilt. Und selbst wo Komponisten und Konzertleiter durch Vorführung moderner Werke eine ideelle

Hebung und Veredelung des Musikgeschmacks erreichen wollen, kann das rühmenswerte Beginnen nur wenige gute, meist taube Früchte bringen, weil der Abstand zu groß ist. —

Wie läßt sich nun diese große Kluft überbrücken? Die größte Aufgabe bestände darin, das Volk zu musikalischem Denken anzuregen und damit zu einer größeren Reife des Verstehens zu führen, zur Aufnahme ernster und guter Musik mehr zu befähigen, zu erziehen. Können wir heute von einer schulgemäßen musikalischen Erziehung des Volkes reden? Nein! Die musikalischen Bildungsbestrebungen, wie wir sie in den Schulen des 17. und 18. Jahrhunderts sehen, sind seit langer Zeit auf ein Nichts herabgesunken. Wie die Erfahrung beweist, nehmen die aus der Volksschule entlassenen Kinder außer den paar Vaterlands- und Weihnachtsliedern höchstens vier bis fünf Schul-Volkslieder mit ins Leben[1]. Selbst die musikalischen Werte, die man auf den höheren Schulen darbietet, vermögen eine Erziehung zur Kunstauffassung nicht zu durchdringen. Die leitenden Kreise müßten in Einsicht dieser unhaltbaren Zustände noch energischer eingreifen, wie sie es in letzter Zeit getan. Man sorge nicht bloß für eine bessere Ausbildung der Gesanglehrer[2], sondern gebe überhaupt dem Gesangunterricht einen größeren Raum unter den Schuldisziplinen. Man stehe der Einführung einfach gestalteter Kunstchöre und der Bearbeitung klassischer Kompositionen nicht mehr im Wege. Als Erfüllung dieser Wünsche denke ich mir z. B. die „Singeschulen" in München, Augsburg, Nürnberg und Passau, denn hier sind die Reformen des Gesangunterrichtes praktisch durchgeführt. Das hohe Bestreben, die Kunst ins Volk zu tragen, findet hier tatkräftigste Unterstützung seitens der Behörden und Eltern. Die Singeschule löst außerdem ein Stück sozialer Frage, insofern sich Kinder aus den verschiedensten Ständen und Berufsklassen geeint fühlen in der Pflege des Liedes und einfacher Kunstmusik[3]. — Die Hineinziehung echter Volkslieder und Ausmerzung der verschimmelten

---

[1] Bei meinen Studien über die praktische musikalische Beschäftigung der unteren Volksschichten fand ich unter 50 gesungenen und von mir aufgezeichneten Volksliedchen nur zwei, die der Schule entstammten.

[2] Die Behörde hat in diesem Jahre mit der Herausgabe neuer Lehrpläne für den Gesangunterricht an höheren Schulen und einer neuen Prüfungsordnung für Gesanglehrer begonnen.

[3] Siehe Gesangspädagogische Blätter Nr. 10 d. J.

Schullieder mag angestrebt werden, obgleich ich mir wenig davon verspreche. Die mündliche Überlieferung ungeschriebener[1] Lieder, wie sie in Heim und Haus, auf Feld und Flur und Wiese und Wald in keuschester Zurückhaltung und Einsamkeit dahinleben und geboren werden, üben eine viel größere, von gebildeten Menschen wenig beachtete und gekannte Macht aus, als die eingelernten Schullieder. Das einfache Gemüt lehnt diese zwangsweise dargereichte musikalische Nahrung ab. Erst das durch größere theoretische Bildung erschlossene Verständnis und eine innigere Beschäftigung mit den klaren und gemütvollen Vokal- und, wo angängig, auch Instrumentalwerken der Kunstmusik ebnen die Wege zu höheren Zielen, reizen die heranwachsende Jugend, edlere musikalische Früchte schauen, würdigen und genießen zu lernen. Auch im musikalischen Einzelunterricht zur Beherrschung von Musikinstrumenten gehe man von der veralteten Schulung einer bloßen Fingerfertigkeit und technischen Beherrschung von Tonstücken ab. Die Erfahrung zeitigt auch hier die bedauerliche Tatsache, daß die Schüler sich an Werke musikalischer Kleinkunst heranwagen, deren Inhalt und Tiefe des Gehalts weit über das technische Vermögen hinausgehen. Man rede nicht mehr von Klavier- oder Gesangunterricht, sondern schaffe den Musikunterricht im Klavierspiel oder Gesang, der außer der Beherrschung der Technik sich vornehmlich mit der geistigen Erfassung der Tonstücke durch sachgemäße Einschaltung der Tonalitätslehre, der Formen- und Taktlehre, der ästhetischen und akustischen Unterlagen befaßt. Die ungeheuren und segensreichen Erfolge eines Jacques-Dalcroze in der Entwicklung des Sinnes für Rhythmus und Tonart wie zur Ausbildung des Gehörs sollten Schulbehörden, Lehrern und Eltern doch zu denken geben. Die schwache Wirkung der wenigen gesetzlichen „Regulative" kann es nicht verhindern, daß dem verderbenbringenden Proletariat seit vielen Jahrzehnten Tür und Tore geöffnet werden. Würde einmal hier der Hebel angesetzt, den Musikunterricht jeder Art in geordnete schulgemäße Bahnen zu bringen, wie sie der wissenschaftliche Unterricht kennt, dann dürfte die Volksmusik ungeahnten Fortschritten entgegen gehen!

Die Ergänzung des Massenunterrichtes durch die Einzelunter-

[1] D. h. solcher Lieder, deren Niederschrift wohl der Quellensammler, aber das Volk gar nicht oder kaum kennt.

weisung findet in der Hausmusik den lebendigsten und dankbarsten Ausdruck. Sie birgt die allerköstlichsten Blüten der Kunstmusik, die zu pflücken dem strebenden Musikfreunde nicht schwer fällt. Vom schlichten Volksliede aufwärts bis zu den heiligen Werken unserer klassischen und modernen Tonmeister[1] finden diese ihre Heimstätte verteilt auf einzelne Schichten der musikfreudigen Bevölkerung, außer anderen Gründen auch deshalb, weil sie in den drei felsenfesten Säulen der Tonalität ihre übereinstimmende, gemeinschaftliche Grundlage haben. Wir wissen, daß schon in diesem Bereich eine große Stoffauswahl der Hausmusik vorliegt, die das ganze Leben eines Musikfreundes ausfüllen könnte. Infolge der Vorliebe der germanischen Bevölkerung für Harmonie hat z. B. das Klavier gerade in Deutschland und England eine beispiellose Verbreitung gefunden, wodurch dem Einzelmusikunterricht und damit der Veredelung der Hausmusik ein mächtiger Faktor erwachsen kann. Deshalb wollen wir den Wahlspruch formen: die wahre Kunstmusik werde durch die Hausmusik zur veredelten Volksmusik!

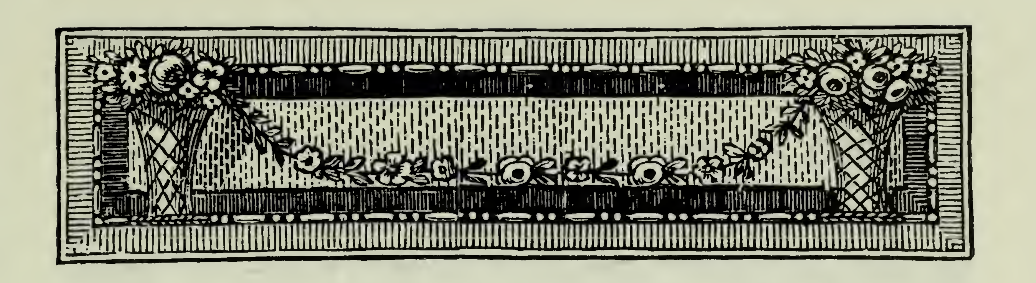
Eingedenk der vorher ausgesprochenen Mahnung an die Träger unserer Kunst, müßte man der Arbeiterbevölkerung viel mehr Gelegenheit geben, billigen guten Konzerten beizuwohnen. Auch dazu lassen sich Wege vorschlagen, die bereits vielfach betreten sind. Unsere ersten Kunstinstitute, an der Spitze die gemischten Chöre, müßten es sich zum Grundsatz machen, einen Teil ihrer Konzerte durch äußerst billige Eintrittspreise der Masse zugänglich zu machen[2]. Nach Erfahrung wird sich jede Stadtverwaltung bereit finden, unter diesen Bedingungen die Konzertvereinigungen mit Geldmitteln zu unterstützen. Die Stadt Essen bietet z. B. für 10 Pf. Eintrittsgeld wöchentlich je zwei Konzerte des aus 60 Mitgliedern bestehenden städtischen Orchesters. Im Winter hat man gegen 20 Pf. Eintrittsgeld Gelegenheit, die schönsten Sinfoniekonzerte zu hören. Reiche Leute unterstützen die erste Konzertvereinigung mit beträchtlichen Geldmitteln, so daß die Arbeiterbevölkerung an den Konzerten teilnehmen kann. Noch jüngsthin garantierte die Stadtverwaltung einen höheren Betrag, um den Einwohnern Gelegenheit zu geben,

[1] Modern im Geiste der Tonalität.

[2] Siehe die interessante Arbeit von C. Stumpf „Die Berliner Aufführungen klassischer Musikwerke für den Arbeiterstand". Preuß. Jahrbücher, Mai 1900.

im Saalbau der Stadt Essen den weltbedeutenden Yorkshire-Chor aus Sheffield zu hören. Der Kruppsche Bildungsverein unterhält mit reichlicher Beihilfe einen gemischten Chor, dessen Mitglieder meist dem Arbeiterstande angehören, und gibt den Leuten Vorträge z. B. über Musikinstrumente des Orchesters und ihre praktische Vorführung. Wenn solche Leute die Matthäuspassion aufführen können, so begreifen wir dies aus den jahrelang sich wiederholenden erziehe-rischen Werten, welche die Masse sowohl in der musikalischen Arbeitsfreudigkeit, als auch in der Genußfähigkeit immer höher heben. Sagen wir nicht, daß hier rühmenswerte Ausnahmefälle vorliegen, die in anderen Städten nicht möglich wären. Es kommt meines Erachtens zumeist auf die treibenden Elemente an, die den Stadtvätern solche zu erwartenden Erziehungserfolge mit feurigen Worten in das rechte Licht zu setzen wissen. Und wo es nicht möglich ist, daß die Verwaltungen an der musikalischen Kulturarbeit mithelfen, soll man wohlhabende Kunstfreunde dafür erwärmen. Ich erinnere z. B. an die Tat des russischen Volksfreundes Sergei Kussewitzki[1]. Das 20. Jahrhundert hat auch seinen „Spielmann", der als Kulturträger in ferne Länder gegangen ist, dahin, wo noch nie eine Sinfonie gehört worden ist, die er ihnen brachte. Der Wolgafahrer Sergei Kussewitzki hat das Werk getan! Der kühne Unternehmer pachtete einen Dampfer und unternahm mit einem 65 Mann starken Orchester eine Fahrt von über 600 km, um in den Städten an den Wolgaufern Sinfoniekonzerte zu veranstalten und zwar mit ganz ungewöhnlichem Erfolge. In den anliegenden Provinzen der Wolga wird kaum etwas geboten, was die Bewohner geistig aufrichten und zu höherem Dasein bringen könnte. Die Musik wirkt hier wie ein Wunder, wie eine Erlösung! In ihrer künstlerischen Wiedergabe wurde der Hörer vom Druck der Schwere befreit, das Dunkel ihrer Seele mit dem Strahl eines neuen Lichtes durchglüht. Das sah man ihren Zügen an; tiefe Rührung, Tränen waren zu schauen. Und die Jugend jauchzte laut auf bei dem Hochgenuß des Niegehörten, Niegeahnten! Sollten im deutschen Lande keine kunstfreudigen kräftigen Förderer erstehen können, die durch ähnliche Taten die Kunst ins Volk tragen möchten?

[1] Siehe „Neue Musikzeitung" 1910, S. 460.



Kurze Betrachtungen zum deutschen Volkslied.

Von

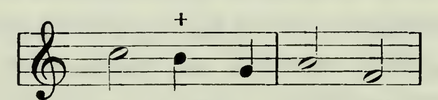
Heinrich Rietsch, Prag.

1. Einfluß der Spielmusik.

Die Theorien über das Verhältnis von Spiel- und Singmusik haben manche Wandlungen erfahren, und noch heute stehen sich verschiedene Ansichten gegenüber. Erschwert wird die Betrachtung durch den Mangel an Aufzeichnungen älterer Instrumentalmusik. Wir wissen nur aus literarischen Zeugnissen, daß eine große Anzahl von Instrumenten zu weltlicher Musik verwendet wurde. Insoweit sie zum Gesang erklingen sollten, war ihre Melodik gewiß abhängig von der gesungenen Weise, wenn auch wohl nicht immer so sklavisch, wie die Pumhartstimme des „Nachthorn" genannten Liedes in der Mondseer Handschrift (Wiener Hofbibliothek Nr. 2856). Doch nicht von dieser Erscheinung und der damit zusammenhängenden Frage, inwieweit in den älteren mehrstimmigen Werken einzelne Stimmen als instrumental anzunehmen sind, soll hier gesprochen werden. Vielmehr mögen einige zerstreute Beispiele uns zum Nachdenken darüber anregen, inwieweit ursprüngliche Spielweisen in die Vokalmusik eingedrungen sind, wie also das Instrumentale für die vielen Anregungen, die es dem Gesang schuldet, einigermaßen seinen Dank abgestattet hat. Dabei wollen wir uns auf das deutsche Volkslied und verwandte volkstümliche Gesänge beschränken.

Der Ursprung der Kuhreigen wird zweifach erklärt, teils aus den Lockrufen, mit denen die Rinder aus- und eingetrieben werden (Loba, loba!), teils aus geblasenen Weisen, die demselben Zweck dienten. Ob dann noch schließlich eins von beiden auf das andere zurückzuführen wäre, wird sich nicht feststellen lassen. Beide können

ursprünglich sein, etwa nach Landschaften getrennt. Dagegen läßt sich bei den späteren, als Kuhreigen benannten Gesängen immerhin aus gewissen Merkmalen der Melodie ein Rückschluß ziehen, ob sie von einer gesanglichen oder instrumentalen Urform abstammen. Oder, noch schärfer gefaßt, wenn wir annehmen, daß ein Gesang sich in der Regel aus einem vokalen Vorbild entwickelt haben wird, so wäre für eine gegenteilige Annahme der Beweis zu erbringen. Ein solcher Beweis wird im vorliegenden Falle dadurch erleichtert, daß es sich naturgemäß nur um Rufe, Signale von Blasinstrumenten handeln kann, die, öfter wiederholt, auch teilweise interpoliert, mit einem Text versehen worden sind. Als solche Blasinstrumente sind nun einfache Naturhörner anzunehmen, denen ungeübte Spieler eben nur eine beschränkte Zahl von Naturtönen entlocken können. Wenn solche Naturtonintervalle (in einer Auswahl etwa innerhalb der Stufen von 4 bis 12) in der Melodie allein oder vorherrschend (einiges kann ja gesangliche Abschleifung sein) vorkommen, können wir auf instrumentalen Ursprung schließen, noch sicherer dann, wenn eine schwankende Schreibung uns erkennen läßt, daß wir einen jener Naturtöne vor uns haben, die in unser Tonsystem nicht aufgenommen, in der Bezeichnung innerhalb unseres Systems zwischen zwei Noten schwanken. Hierher gehört der Zwinger-Hofersche Kuhreigen (Basel 1710), dessen fis eben jenen zwischen f und fis schwebenden Ton 11 der Naturreihe darstellt[1]. Dasselbe gilt von dem Alpenbetruf, den Schering mit Recht auf einen alten Kuhreigen mit dem in „Lobet" umgewandelten Ruf „Loba" zurückführt[2]. Seine Melodie hat nämlich ebenfalls das Kennzeichen des schwankenden Tones; denn die Tonverbindung

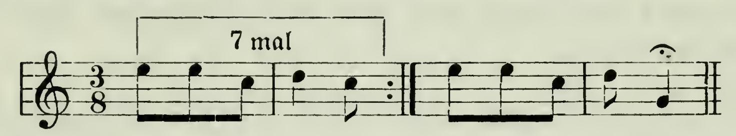


die hier mit h und im alten Kuhreigen aus Rhaws Bizinien mit b erscheint, zeigt, daß wir es mit dem Ton 11 eines Blasinstruments in F-Stimmung zu tun haben. Demnach ist auch hier instrumentaler Ursprung anzunehmen. Endlich darf hier wohl

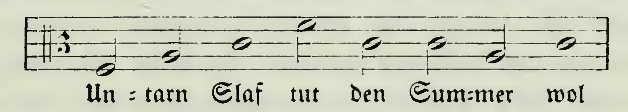
[1] A. Tobler, Kühreihen ... in Appenzell (Zürich 1890), S. 73 und 77; hierzu M. Seiffert in der Vierteljahrsschr. f. Musikw. VII, 445 f.

[2] Sammelbände der IMG. II, 669.

auf den Kuhreigen (ranz de vaches) der französischen Schweiz hingewiesen werden, den Barclay Squire[1] mitteilt (der Lockruf Liauba geschrieben). Auch hier sind die Töne 6, 8, 9, 10, 11, 12 verwendet. Der Ton 11 ist als f geschrieben, kommt aber nur im Anfangs- und Schlußteil vor. Der Mittelteil besteht lediglich aus dem mit den Tönen 6, 8, 9, 10 bestrittenen Hornruf:



In einem gewissen Zusammenhang damit wäre des Liedes „Das Kuhhorn" in der Mondseer-Handschrift zu gedenken[2]. Es gehört zwar nicht dem Volksgesang, sondern der höfischen Dorfpoesie an; doch ist bei der Weise die Anregung aus dem Volksleben nicht zu leugnen. Sie ist in ihrem ersten Teil (der zweite ist eine Zerlegung des ersten in kleinere Notenwerte mit gelegentlichen Sekundschritten) auf den Naturtönen 4, 5, 6, 8 aufgebaut. Nach ihrer rhythmischen Beschaffenheit keine Tanzmelodie (wie ich gegen Böhme schon dargelegt habe[3]), läßt sie sich um so besser als ursprüngliche Instrumentalweise zum Aus- oder Eintreiben des Viehs denken. Dann wäre die Überschrift „Das kchůhorn" etwa als „Hornweise für die Kühe" zu deuten[4]. Daß die Melodie erst nachträglich den Text erhielt, möchte ich auch aus der Deklamation ableiten. Gleich der Beginn



[1] In Groves Dictionary III[1] 76a.

[2] Melodie und Anmerkungen bei F. A. Mayer und H. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, Berlin 1896, S. 324 und 394.

[3] a. a. O. S. 207.

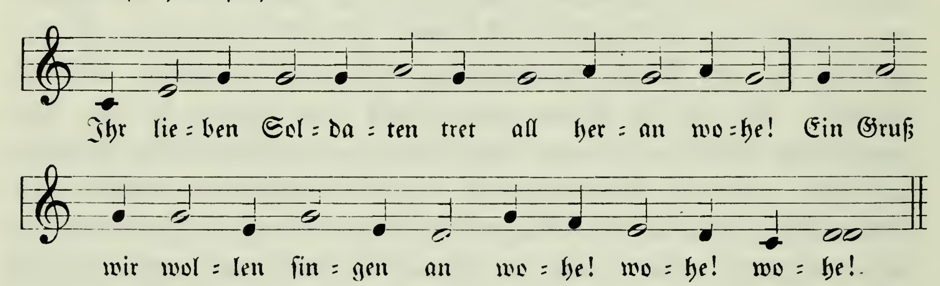
[4] Ich habe schon damals auf diese Verwandtschaft mit dem Kuhreigen hingewiesen und die abweichende Ansicht Röthes verzeichnet, der nach Uhland bei den Tageliedern, zu denen man dieses dem Text nach zählen kann, die Melodie aus dem Wächtersignal hervorgegangen denkt. Man sehe auch das:

c′ a c′ f c g a
'Wach auf, wach auf' mit heller Stimm

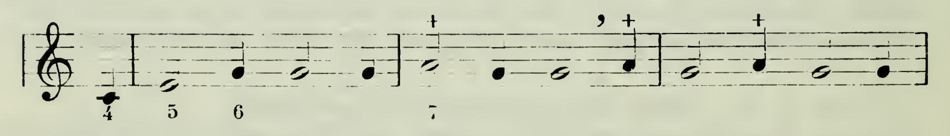
(Böhme, Altd. Liederbuch S. 196). Für die hier erörterte Frage wäre das Ergebnis beider Annahmen das gleiche.

zeigt ein Hinaufgehen auf das obere f (Naturton 8), das durch die Silbe „tut" nicht gerechtfertigt ist. Ähnliches gilt von den absteigenden Gängen „bei der Diren, — in der Stiren". Die Auszeichnung der Reimzeilen durch gleiche Melodieabschnitte beweist nichts dagegen, denn die Regelmäßigkeit der Melodiebildung ist gerade bei volksmäßigem und instrumentalem Ursprung naheliegend, und der Dichter hat eben diese Gelegenheit auch sprachmetrisch ausgenützt.

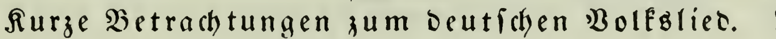
Ein weiteres Beispiel eines älteren deutschen Gesanges mit ursprünglich instrumentaler Weise teilt A. Reißmann mit[1]. So wie die Weise hier steht

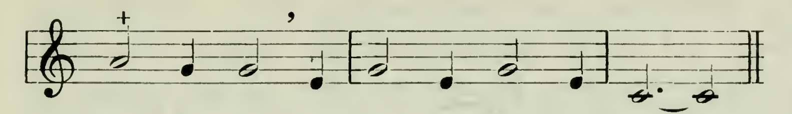


ist sie allerdings nicht durchaus naturtonmäßig. Zunächst muß das a den zwischen a und b schwebenden Ton 7 der Naturreihe darstellen. Dann aber fällt die Schlußstelle (7 Noten d bis d) durch die Verwendung von d und f aus der Rolle. Daß diese Stelle zugunsten des untergelegten Textes in unorganischer Weise verändert worden ist, möchte ich daraus schließen, daß sie sich auch rhythmisch von der früheren abhebt und statt dreizeitig nunmehr vierzeitig wird. Die schlechte Textunterlegung und der ansteigende Dreiklang haben wohl zunächst Reißmann auf die Vermutung einer zugrundeliegenden Bläsermelodie gebracht. Sieht man vom Text ab und betrachtet die d und f als Einschiebsel, so ergibt sich statt der zweigeteilten Melodie eine dreigeteilte, sehr sinngemäße Fanfare:



[1] Das deutsche Lied, Kassel 1861, Nr. 18 der Notenbeilage; hierzu S. 40.





Wir wissen von Bach, daß er einige seiner Instrumentalsätze, wie etwa den Mittelsatz des D-moll-Klavierkonzerts, später zu Gesangsstücken verwendet hat. Ob wir nun auch Bach in diesem Falle unter französischem Einfluß vermuten, wie es Spitta tut, oder nicht, gewiß ist, daß die Franzosen, deren Erfindungskraft gerade für das Anmutig-Rhythmische der Tänze eine besondere Neigung zeigte, in den parodies diese glücklich erfundenen Weisen für den Gesang zu verwerten unternahmen. Die Schlußfolgerung, daß wir es auch bei einem deutschen Gesang, dessen Melodie einen solchen besonderen Tanzrhythmus aufweist, mit einer nachträglichen Textunterlegung unter eine solche Tanzweise zu tun haben, ist nicht zu kühn[1]; vollends wenn die Melodie noch die Eierschale des Schlußtrillers aufweist, wie es bei der Sarabande der Fall ist, die Günther für seine Nachdichtung des Gaudeamus „Brüder lasst uns lustig sein" benützt hat[2]. Dadurch daß die heutige Gaudeamus-Weise diesen Sarabandenrhythmus übernommen hat, gehört der Fall teilweise in den Rahmen unserer Betrachtung, vielleicht auch das andere von Spitta gegebene Beispiel, bei dem es sich um die Verwendung einer Polonaise zu dem Gedicht „Hoah iechs nich lang gesoat" handelt, das dann zu einem Hennebergschen Volkslied umgeformt wird.

Ein wesentlicher Fortschritt für das deutsche Empfinden liegt nun vor, wenn deutsche Tänze als Weisen für Volksdichtungen in Umlauf kommen. Das ist ein Jahrhundert später nachweislich geschehen. Ich habe gelegentlich[3] zur Erklärung volkstümlicher Auftaktdehnung auf einen Josef Straußschen Walzer Bezug genommen und dabei diese Analogie mit dem Bemerken zu rechtfertigen versucht, daß man solche Wiener Tänze in ihrer echten Volkstümlich-

[1] Von den Fällen abgesehen, wo die Herkunft ausdrücklich bemerkt ist; siehe neuestens W. Krabbe, Johann Rist und das deutsche Lied (Berl. Diss. 1910), S. 32, 41 ff.

[2] Spitta, Sperontes 'Singende Muse an der Pleiße'. Vierteljahrsschr. f. Musikw. I, 98 ff., 108 ff.

[3] Besprechung von G. Brandsch, Zur Metrik der siebenbürgisch-deutschen Volksweisen im Euphorion XIII, 813.

keit geradezu Volkslieder ohne Worte nennen könnte. Mittlerweile haben Blümml und Zoder nachgewiesen, daß mehrere Lannersche Weisen zu Volksliedmelodien benutzt wurden[1]. Diese Tatsache ist für die Lebenskunde der Volksweisen wie auch für ihre systematische Erkenntnis von hohem Werte; man bemerke vor allem die glückliche Auswahl insbesondere des steirischen Tanzes aus Werk 165, sowie die Einzelheiten des Zersingens, auf die ja schon die genannten Verfasser aufmerksam gemacht haben.

Auch John Meier[2] stellt einige Fälle zusammen, in denen Tanzweisen die Vorlage bilden, außer dem Ländler aus Lanners op. 165 nach Pommer noch einen Walzer (zu N. 25 der Köhler-Meierschen Sammlung) und sogar eine Polka (nach Nef zu einem Berner Volkslied).

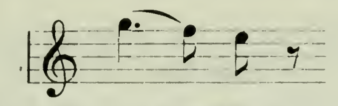
Tanz und Marsch stehen in einem nachbarlichen Verhältnis. Das Marschartige mancher Nationalhymnen (die freilich nicht immer Gemeingut des Volkes im Sinne des Volksliedes werden) läßt sich aus der Ideenverbindung: Marsch des Volksheeres zu Kampf und Sieg erklären, wenn sie nicht geradezu als Marschlieder entstehen. La marche marseillaise, wie de l'Isles Hymne auch genannt wurde, ist noch dadurch merkwürdig, daß sie in der Urschrift ein Nachspiel aufweist, das, obwohl für die Geige gesetzt, unverkennbar Trompetenfanfaren nachahmt, also auch hier wieder eine naheliegende Ideenverbindung erkennen läßt. Die Melodie beginnt ebenfalls mit Naturtönen. Dies ist jedoch nicht auf solche Fälle beschränkt, die, wie hier, eine symbolische Deutung zulassen, oder bei denen die Nachahmung des Jagd-, Posthorns usf. durch den Text bedingt ist (der dann selbst mit Silben wie tra-ra den Spielklang nachahmt), sondern eine häufige Erscheinung bei neueren Volksliedweisen, die nicht aus instrumentalen Erinnerungen, sondern lediglich aus der Gewöhnung des neuzeitlichen Musikdenkens in Akkorden zu erklären sein wird[3]. Bei der Marseillaise ist übrigens die Tonverbindung:

---

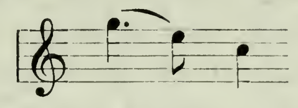
[1] Lanners Fortleben im Volkslied, Zeitschr. der Intern. Musikgesellschaft VIII. 6, dann Zoder allein, ebenda X. 161. In einem Fall (Nr. 76 der Benderschen Sammlung von Oberschefflenzer Volksliedern) schon von Pommer erwähnt.

[2] Kunstlieder im Volksmunde (Halle 1906), S. CXXIX f.

[3] S. das hier unten mitgeteilte deutsch-böhmische Volkslied bei der Stelle
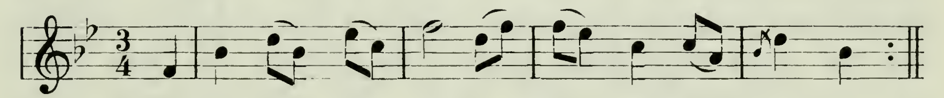


im zweiten Takt ebenfalls zu einer Akkordbrechung zersungen worden:
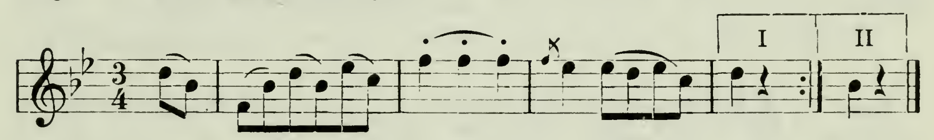


was stilistisch unbedingt eine Verbesserung bedeutet.

Ist hier das Marschmäßige der Weise nur durch die bezeichnete Ideenverbindung entstanden, so zeigt sich die Zerlegung dieses Vorgangs bei der rumänischen Volkshymne, die zunächst als Empfangsfanfare komponiert, erst später durch die Textunterlegung zur Hymne erhoben worden ist[1]. Von Gesängen dieser Art mit deutschem Text wäre Spontinis „Preußischer Volksgesang" dann anzuführen, wenn die marschartige Melodie wirklich ins Volk gedrungen wäre, was stark zu bezweifeln ist.

Eine Art Ländlerrhythmus, durch die begleitenden Vierteln und das Jodler nachahmende Nachspiel noch stärker betont, weist das Schladminger Weihnachtslied auf[2]. Die ersten vier Takte, die wiederholt werden, lauten in der B-durfassung der Sopranlesart:



In Haydns Symphonie, genannt La Reine de France, findet sich folgendes Trio zum Scherzo:



Das ist unzweifelhaft dieselbe Melodie. Die Frage ist in diesem Falle, welche Fassung die ältere ist. Ich halte sie jedenfalls instrumentalen Ursprungs, sei es daß Haydn selbst die Quelle für den Gesang gebildet hat, oder daß beide auf eine wirkliche Ländlerweise

„da knüpftest du" und ähnliche Auftaktstellen bei Brandsch, „Zur Metrik der siebenbürgisch-deutschen Volksweisen" (Hermannstadt 1905), S. 37 f.
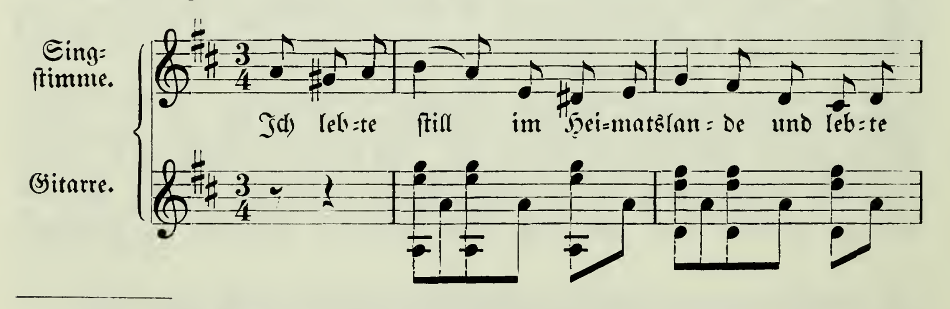
[1] Bohn, Die Nationalhymnen der europäischen Völker. Breslau 1908, S. 34 und 66. Vgl. auch S. 42 „Dombrowski-Mazurka".

[2] „Das deutsche Volkslied" III. S. 23 ff.

zurückgehen. Zeitlich ist auch die erstgenannte Art möglich. Die Symphonie ist um 1786 entstanden; das Lied liegt in einer Bearbeitung vom Jahre 1818 vor, so daß es, selbst wenn es damals schon einige Jahrzehnte alt gewesen wäre, doch von dem Symphoniethema angeregt sein kann. Daß ein fähiger Organist (der Ludimagister Jakob Pachauer hat sich allerdings nicht als Komponist gezeichnet) die großen Werke Haydns gekannt haben wird, ist wahrscheinlicher, als die Annahme, Haydn habe von diesem Weihnachtslied aus einem entfernten Salzburger Orte Kenntnis erhalten. Dies sind allerdings nur Vermutungen; ausschlaggebend scheint mir aber die Führung der Melodie mit den gebundenen Achteln in Terzschritten (und am Schluß gar einem Quintschritt), die der Spieltechnik angehören. Wie gesagt, ist es auch möglich, daß Haydn und der Komponist des Weihnachtsliedes aus einer Quelle, aber eben einer instrumentalen geschöpft haben.

Eine ähnliche Prioritätsfrage ist bezüglich der Melodie erörtert worden, die Beethoven als Thema zu Variationen in seinem Septett op. 20 benutzt hat. Sie soll ursprünglich eine niederrheinische Volksweise sein[1]. Aber nicht nur die von Nottebohm hervorgehobene Tonwiederholung im 9. und 10. Takt sprechen dagegen und für Beethovens Autorschaft, sondern auch der Vorschlag im 3. Takt und die ganze klassizistische Führung der Melodie, die man sogar ein wenig akademisch nennen könnte. Wir werden, wenn nicht ein älteres Vorkommen der Weise unwiderleglich bewiesen wird, Beethoven als den Erfinder des Themas anzusehen haben.

Dasselbe gilt vom ersten Teil der hier folgenden Volksliedmelodie[2]:



[1] Die ganze Frage kurz beleuchtet von M. Friedländer in der Anmerkung zu Nr. 569 des Volksliederbuches für Männerchor (Leipzig, Peters) S. 766 f.

[2] Sie stammt aus den Aufzeichnungen eines Gastwirtes in Zöllnei, und ich fand sie bei der Durchsicht des deutsch-böhmischen Materials für die österreichische

froh in mei=nem Tal, da knüpf=test du der Lie=be
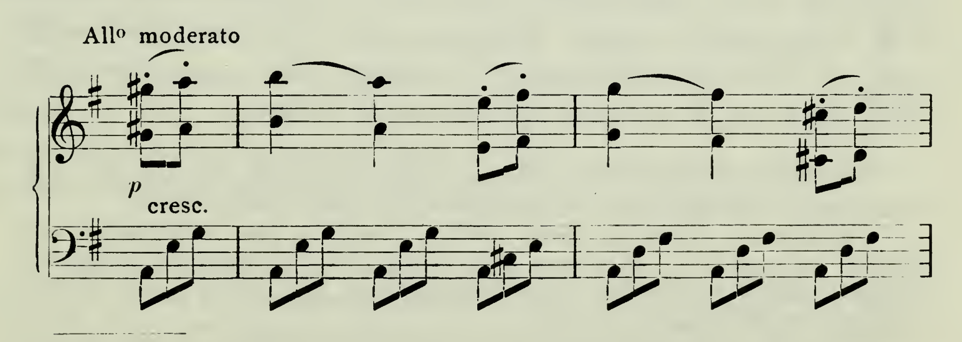
Vorlage cis

Ban=de und so be=gann denn mei=ne Qual, da knüpf=test
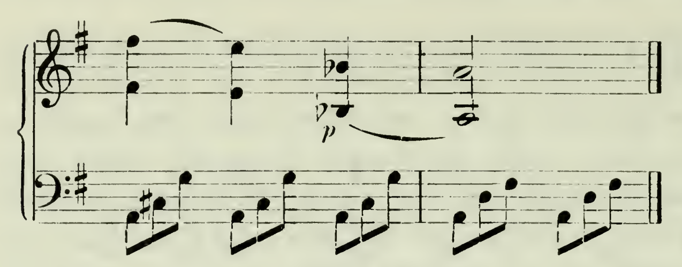
Vorl. fis? (g?)

du der Lie=be Ban-de und so be=gann denn mei=ne Qual.

Man vergleiche hierzu Beethoven, Sonate für Geige und Klavier op. 96 erster Satz:



Volksliedersammlung, woraus ich sie hier mit freundlicher Zustimmung des Ausschußobmannes Prof. Hauffen mitteile.



Die Bereicherung des Auftakts um ein Achtel, die damit zusammenhängende Änderung des zweiten Auftakts, ferner die durch die Gleichheit der Terzeilen bedingte Umgestaltung des vierten Taktes, die freilich ästhetisch eine Verschlechterung bedeutet, vermögen nichts an der Tatsache zu ändern, daß in beiden Fällen der musikalische Gedanke derselbe ist. Da die Fassung der Liedmelodie sie nicht allzuweit ins 19. Jahrhundert zurückdatieren läßt und der zweite Teil eine zu Volks- und volkstümlichen Liedern oft vorkommende Weise enthält, die Böhme[1] auf russischen Ursprung zurückführt und etwa 1840 nach Deutschland einführen läßt, so ist auch zeitlich die Annahme von Beethovens Instrumentalthema als Quelle gerechtfertigt. Wir haben hier eine zusammengetragene Melodie vor uns, wie deren Tappert[2], Brandsch[3] und besonders J. Meier[4] aufgezeigt haben.

Wir sehen, das Volkslied nimmt seine Weisen, wo es etwas Passendes findet. Zu den unzähligen Fällen der Heranziehung älterer Liedermelodien zu neuen Texten treten die freilich selteneren Fälle der Entlehnung von Spielweisen. Dabei konnten wir häufig einen Austausch zwischen Volks- und Kunstmusik beobachten, indem die Spielform dem einen, die Gesangsform dem andern Gebiet zufällt. Daß aber auch bei einem Übergang innerhalb der Kunstmusik noch ein gründlicher Stilwechsel stattfinden kann, zeigt Gounods Méditation sur le premier prélude de J.-S. Bach.

---

[1] Volkstümliche Lieder der Deutschen (Leipzig 1895) Nr. 719 und 723, vgl. Marriage, Volkslieder aus der badischen Pfalz (Halle 1902) Nr. 40.

[2] Wandernde Melodien (Berlin 1890). Doch sind seine Aufstellungen mit Vorsicht aufzunehmen. Manchmal wird es sich nur um typische, formelhafte Sätzchen handeln, ebenso wie in der Volksdichtung. Vgl. Rietsch, die deutsche Liedweise (Wien 1904) S. 114 ff.

[3] Werden und Vergehen der Volksweisen (Akademische Blätter 1906, Sonderabdruck S. 15).

[4] A. a. O. S. CXII ff.

Diese Erscheinungen von Transfusion bezeugen das flutende Leben in der Kunst, das sich durch grundsätzliche Bedenken nie beirren läßt und heute da, morgen dort über die Stränge schlägt, gerade in solchen Fällen einen anregenden Gegenstand für die Forschung bildend.

2. Die Weise des „O du lieber Augustin" in der jüngsten Kunstmusik.

Während die Völker, deren künstlerische Musikentwicklung erst in neuerer Zeit lebhaft geworden ist, eine stete Fühlungnahme mit der Volksmusik aufweisen, haben naturgemäß Völker mit großer, lang sich erstreckender musikalischer Vergangenheit diese handgreifliche Verbindung mit dem Volksgesang gelöst und greifen nur gelegentlich darauf zurück. Bei der deutschen Kunstmusik war das 16. Jahrhundert die Zeit einer unmittelbaren Verarbeitung des Volksliedes[1]. Heut sind Fälle wie die auf dem Kinderlied aufgebaute, weil ursprünglich für den Familienkreis bestimmte Oper „Hänsel und Gretel" von E. Humperdinck und das mit Münchner Liedern durchsetzte Singgedicht „Feuersnot" von R. Strauß, Ausnahmen. Ich will hier auf einen merkwürdigen Zufall hinweisen, der zwei der vorgeschrittensten deutschen Tonmeister, vielleicht die vorgeschrittensten überhaupt auf die einfältige Weise zum lieben Augustin hingeführt hat.

Max Reger und Arnold Schönberg haben, und zwar in völlig verschiedener Weise, die Melodie benutzt, Reger zu einem Klavierstück in E-dur, der letzten seiner Sechs Burlesken op. 58 für vier Hände (Leipzig, Senff), Schönberg als kleines Zwischenstück im zweiten (Scherzo-) Satz seines Streichquartetts op. 10. Regers Stück ist eine geistvolle, übermütig dahintollende Paraphrase mit harmonischen und kontrapunktischen Lichtern aufgeputzt. Der Komponist hat davon selbst eine Bearbeitung für zwei Hände gemacht,
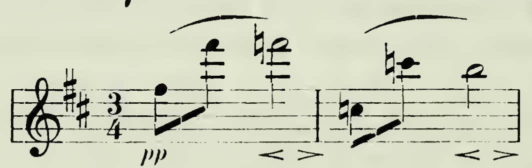
[1] Die beste Übersicht bietet bekanntlich R. v. Liliencrons „Deutsches Leben im Volkslied um 1530", Stuttgart (1884), Kürschners Nat.-Lit. Band 13. Das Buch ist derart zum Kanon geworden, daß auch ein gelegentliches Druckversehen (beim 'Tummler' Nr. 46, 3. Zeile, letzte Note c statt d) in der mehrstimmigen Bearbeitung des Volksliederbuches für Männerchor (Nr. 324 von Richard Strauß) harmonisch festgelegt erscheint.

die sich nicht ganz genau an die erste Fassung hält. Insbesondere sind aus den sechs Schlußtakten fünfzehn geworden, und einige Änderungen in der Figuration tragen ein bestimmtes Gepräge, nämlich den (wohl unbeabsichtigten) Anklang an Johann Strauß' Fledermauswalzer, entstanden durch Ausfüllung der punktierten Viertelnote am Anfang mit Achteln:
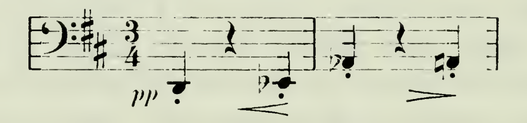


während die wahrscheinlich beabsichtigte Anspielung auf Richard Strauß' symphonisches Rondo „Till Eulenspiegel" durch das Zurückkommen auf den Eulenspiegelakkord b des' e' gis' in den zugesetzten Schlußtakten wiederholt wird und so noch mehr betont erscheint.

Anders bei Schönberg. In 28 Takten schwebt die Melodie in D-dur wie eine Erscheinung vorüber, keine weitere Spur hinterlassend, ihrerseits aber umrahmt von zwei Motiven aus dem früheren Verlauf des Satzes, dem klagenden in der Geige:

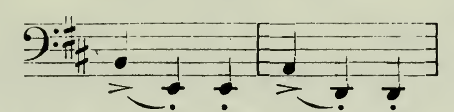


und dem mutwilligen des Violoncell:



Die Weise erscheint zuerst in den Mittelstimmen und zwar durch Engführung rhythmisch verschränkt. Dann tritt ein allmähliches Verklingen ein, zuerst jener Rahmenmotive, dann der in die Außenstimmen übertretenden Melodie, aber so, daß die Geigen das Motiv des ersten Takts, das Violoncell gleichzeitig[1] das Motiv der folgenden Takte in der Quintgestalt übernehmen, dieses in Form eines obstinaten Basses zunächst fünfmal wiederholt:

[1] Eine solche Gleichzeitigkeit der Motive findet sich vorübergehend auch bei Reger (Takt 25 ff.).

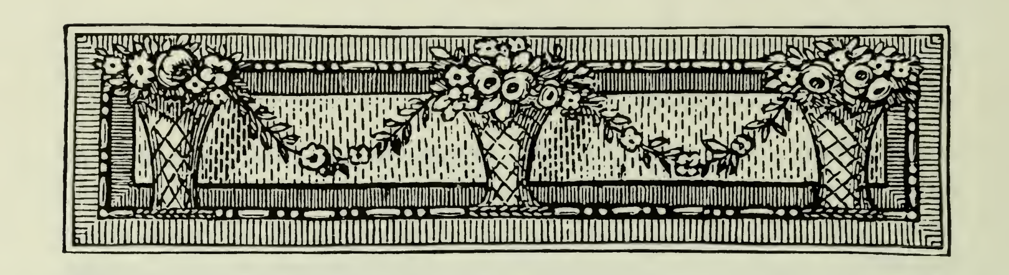


das Ganze mit der Schönbergschen Unbekümmertheit um augenblickliche Zusammenklänge, aber mit meisterhaftem Festhalten einer Stimmung, die den Text des Liedes ernster nimmt, als die in der Melodie selbst begründete ironisch-übermütige Fassung bei Reger. Der Gegensatz der Auffassung wird schon durch eine kleine Einzelheit in der Vortragsbezeichnung beleuchtet: das Motiv des zweiten bis vierten Taktes ist bei Reger gleichmäßig abzustoßen, bei Schönberg mit Nachdruck auf dem ersten und Bindung zum zweiten Viertel zu spielen, wie es hier oben zu sehen ist.

Ich habe von einem Zufall gesprochen, der zwei solche Künstler der feinst abgestuften Darstellungsweise auf diese einfachste aller Melodien aufmerksam gemacht hat. Doch dürfte auch hier nicht alles so zufällig sein, als es auf den ersten Blick scheint. Die Melodie — nebenbei gesagt, trotz der „Horngänge" im 2. und 3. Takt nicht instrumentaler Herkunft, wie schon die gute Deklamation beweist — bietet den Anreiz gegensätzlicher Wirkung, wenn sie in ihrer diatonischen Unschuld in das moderne chromatische Getriebe geworfen wird und sich dazu eine rhythmisch freie Behandlung gefallen lassen muß, dieselbe Kontrastwirkung, die etwa Beethoven zu großartigen Variationen über den trockenen Walzer von Diabelli begeistert hat.

Dabei wollen wir es dahingestellt sein lassen, ob nicht ein tieferer Sinn der Wahl zugrunde liegt, etwa als Ausdruck künstlerischer Lebensweisheit: „Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt".





Der Marienleich Heinrich Laufenbergs[1] „Wilkom lobes werde".

Von

Paul Runge, Colmar i. E.

Ein Fehler, der Ambros im zweiten Bande seiner Musikgeschichte, bei Besprechung des Marienleichs „Bis grüſt maget reine" von Heinrich Laufenberg, in die Feder lief, veranlaßte R. v. Liliencron sich mit der Antiphon Salve regina zu beschäftigen. Das Ergebnis seiner Untersuchungen legte er in der „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" 1897 nieder.

Daß R. v. Liliencron in dieser Arbeit dem Ritualtexte die ursprünglich nicht zu demselben gehörenden Worte mater und virgo einfügte (Salve regina mater misericordiae, o dulcis virgo maria), gab mir Anlaß, die Geschichte dieser Antiphon zu verfolgen.

„Wem die Ehre gebührt, das Salve regina verfaßt zu haben, bleibt unentschieden. Deutschland, Frankreich und Spanien streiten sich darum, den Tondichter unter den Landeskindern zu haben[2]."

Im Laufe der Jahrhunderte fehlte es nicht an Versuchen, Änderungen des Textes vorzunehmen. Die Handschrift Einsiedeln Nr. 33, ungefähr 1300 geschrieben, bringt[3] vitae dulcedo, statt vita, dulcedo und am Ende: Et Jesum . . . post hoc exilium benignum ostende.

---

[1] Martin Vogeleis, Bausteine und Quellen zu einer Geschichte der Musik im Elsaß, weist nach, daß der Dichter sich nie Heinrich von Laufenberg nannte.

[2] J. Beuchot, Das Salve regina, dessen Herkunft und Verbreitung. Nixheim, Sutter, 1910.

[3] Vgl. Schubiger, Die Sängerschule Sankt Gallen, 1858, S. 85.

Neben dem Text ex hac miseriarum valle findet sich in hac lacrymarum valle. Heinrich Laufenberg hatte bei der Paraphrasierung „Wilkom lobes werde“ den Text in hac lacrimarum valle vor Augen, bei der Bearbeitung „Bis grüst maget reine“ den Text ex hac miseriarum valle.

Im Zeitalter der Reformation wurde die Antiphon auf Christum umgedichtet. Julius Smend[1] bringt reichliches Material, übersichtliche bibliographische Angaben und zahlreiche Hinweise auf die Bemühungen, die sehr beliebte Antiphon dem Volke zu erhalten, insofern sie „auf Christum deutet“.

Ich stelle weiter unten ein solches Salve regina aus einer Sammlung Responsorien und anderer gregorianischer Gesänge vom Jahre 1572[2], dessen katholischer Text in protestantischem Sinne geändert ist, neben die Arbeiten Heinrich Laufenbergs. Ein Vergleich der Melodiekörper weist auf eine gemeinsame, leider nicht wiedergefundene Vorlage[3], zeigt aber auch, wie Laufenberg für die deutschen Paraphrasen die starken Verzierungen durch Vermehrung der Textsilben und Textzeilen vermieden hat.

Die einschneidendsten, auch die Melodie beeinflussenden, jetzt als gültig angenommenen Änderungen des ursprünglichen Textes sind die Einschiebsel mater und virgo.

Wann die Antiphon durch diese Worte bereichert wurde, wer diese Worte einfügte, wann sie in die römische Liturgie aufgenommen wurden, kann ich nicht feststellen[4]; auch die mir gern gewährte Unterstützung katholischer Liturgiker versagte bei diesen Fragen[5].

Die früheste mir bekannt gewordene Erwähnung dieser Worte finde ich bei dem Minnesinger Reinmar von Zweter[6] in seiner deutschen Paraphrase:

---

[1] Smend, Die evangelischen deutschen Messen, 1896.

[2] Vgl. Kade-Ambros, V, S. 43.

[3] Ich sage Herrn Hofrat Dr. Flatau in Nürnberg verbindlichsten Dank für seine umfangreichen, wenn auch vergeblichen Nachforschungen danach.

[4] Die Zeitbestimmungen der „Gregorianischen Rundschau“ 1903, des „St. Chrodegang“ 1906 und anderer Zeitschriften entbehren der Belege.

[5] Meine Bitte, durch Monsignore Anton de Waal der Sancta Congregatio Rituum überreicht, mir zu sagen, durch welches Dekret die Worte mater und virgo dem Ritualtexte eingefügt wurden, fand keine Berücksichtigung.

[6] Vgl. meine Ausgabe der Colmarer Sangesweisen und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig, 1896.

Salue regina mater misercordie,
der grus zimt hohe kungin dir vnd keiner me,
— — — — — — — —
Schluß: Du ewigkliche pia,
fur die sunder mit dir heim,
o du süsse magt Maria.
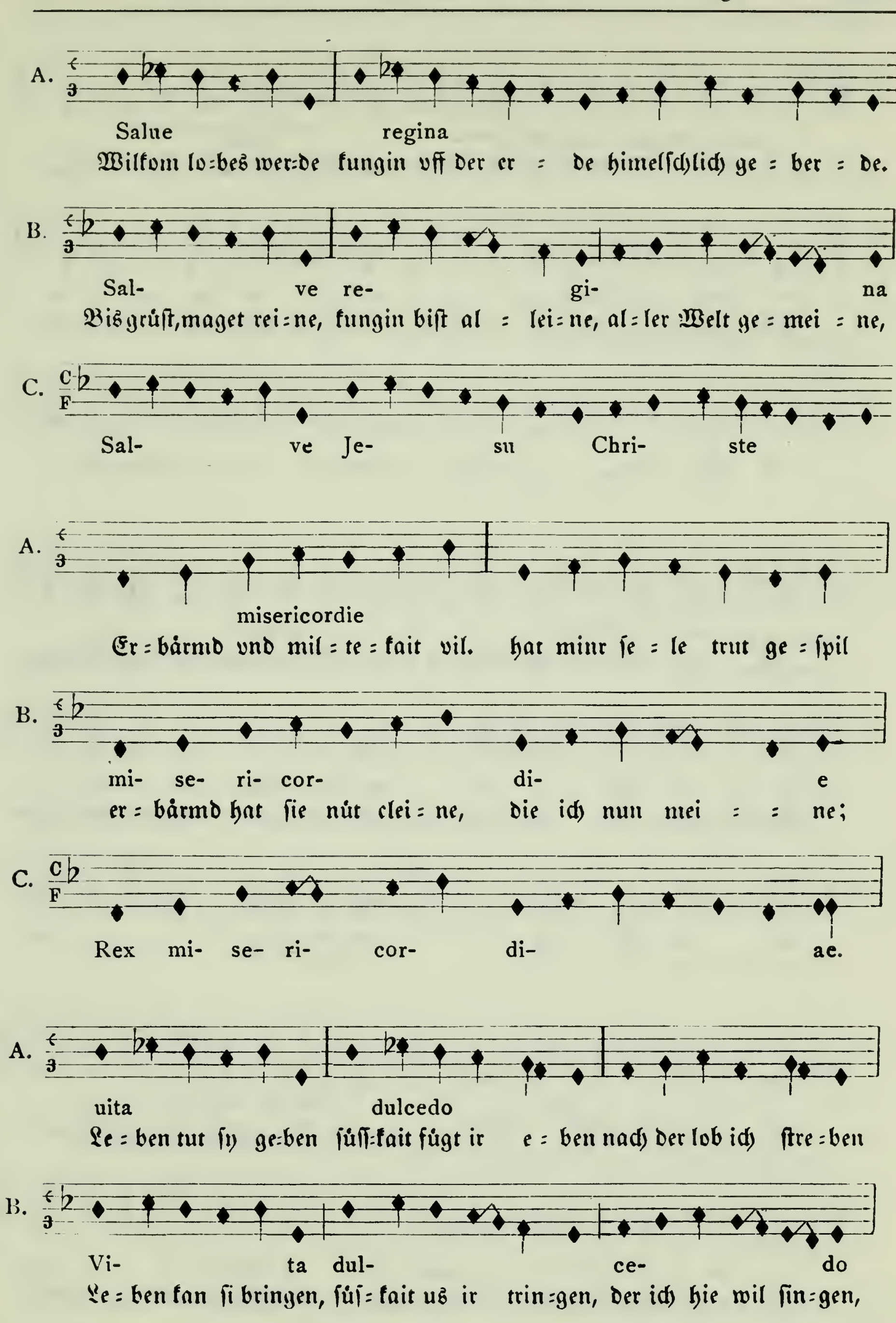
Eine vom Diakonus Lic. Dr. Georg Buchwald in Zwickau 1886 in der Zwickauer Ratsschulbibliothek entdeckte deutsche Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts, betitelt: De Gestis Alexandri M., de Antiquis Philosophis, item Cantica Mariana, enthält das Glossenlied Salve regina „Wilkom lobes werde". Die Handschrift trägt den Vermerk: Colmariae anno 1213. „Diese Worte sind unverkennbar von dem Rektor der Zwickauer Schule, M. Christian Daum (gestorben 1687) geschrieben, aus dessen Besitz der Codex in die Ratsbibliothek überging. Wie kam Daum zu dieser Notiz? Über dem Vermerk von seiner Hand ist ein Loch im Papier. Da stand einst, wohl für Daum schon schwer leserlich: Colmariae anno 1813[1], was Daum fälschlich Colmariae anno 1213 las" (Buchwald). Die Vermutung ist gerechtfertigt, daß die Paraphrase „Wilkom lobes werde" von Laufenberg in demselben Jahr 1413 gedichtet wurde, in welchem er das Gedicht „Byß grüsst du himmelfarwer schin" schrieb[2]. Die Autorschaft Laufenbergs für „Wilkom lobes werde" ist nicht zweifelhaft. Dieses Marienlied gebe ich unter A.
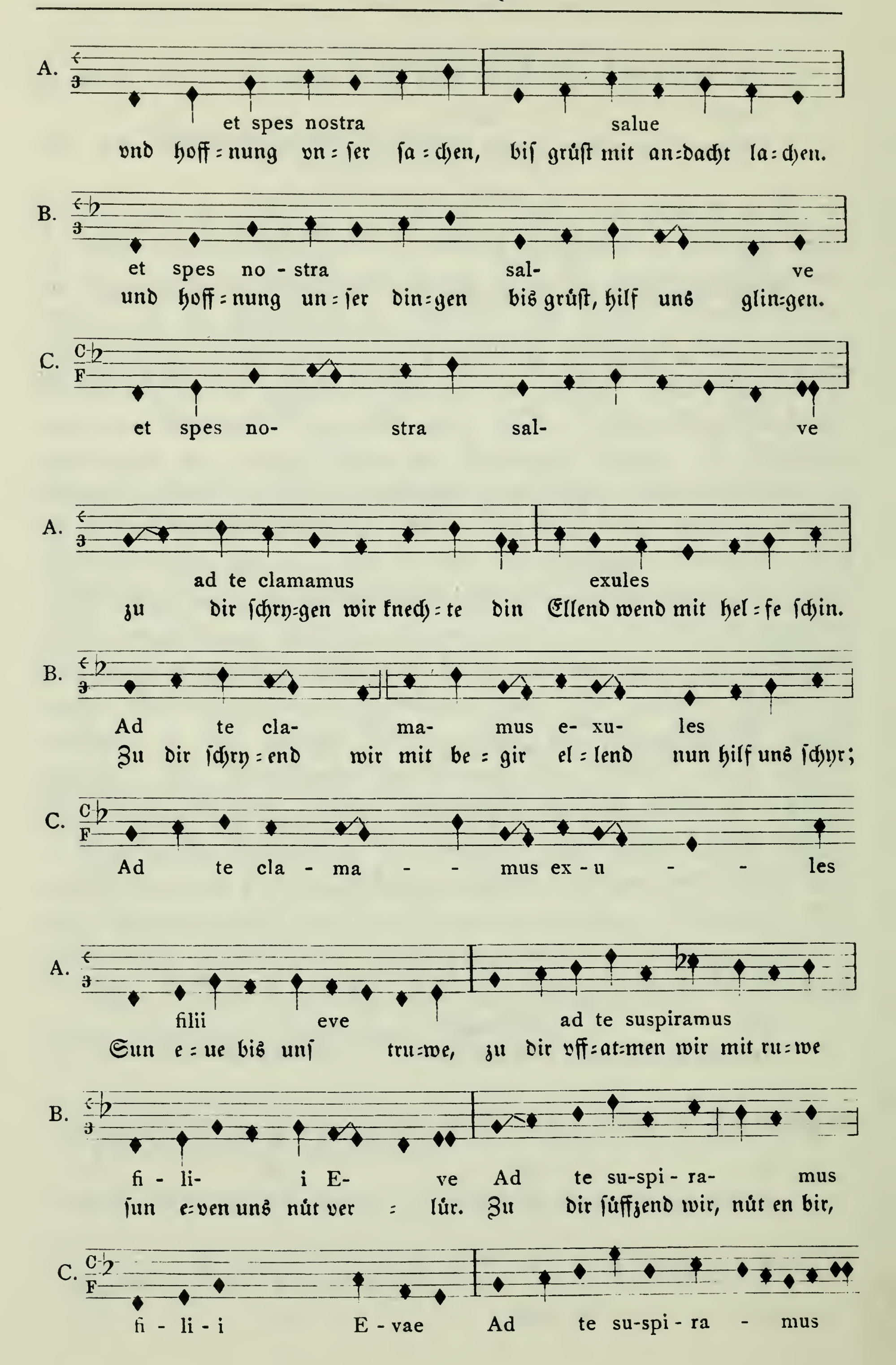
Die zweite Paraphrase Laufenbergs „Bis grüst maget reine", eine Neuauflage der vorigen Dichtung, in den Jahren 1415/18 verfaßt, stand im Cod. Joh. B. 121 der Straßburger Bibliothek. Sie wurde durch Wolf[3] uns abschriftlich erhalten. Siehe unter B.
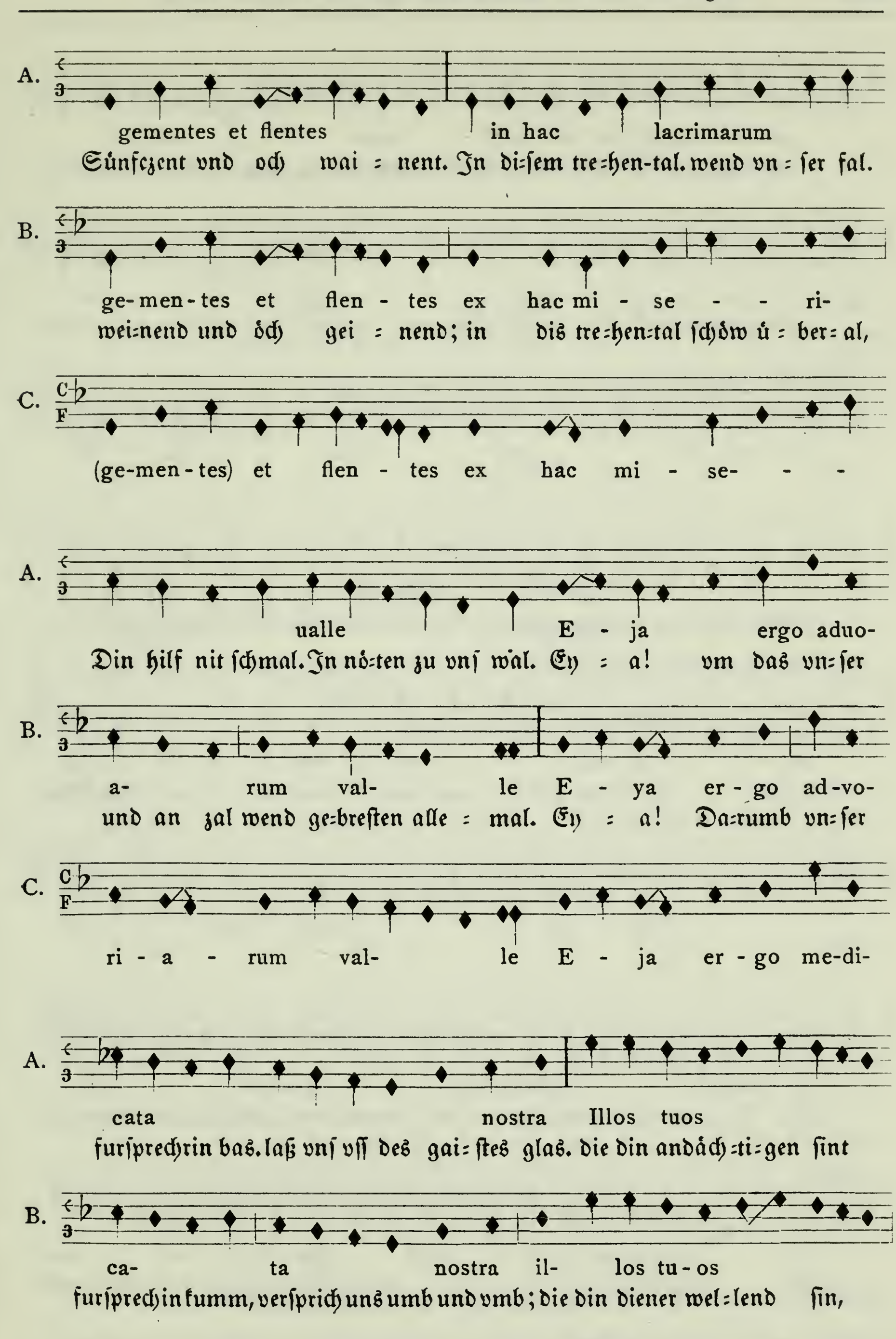
Unter C steht das schon oben angekündigte Salve regina aus einem Nürnberger Druck vom Jahre 1572.

---

[1] Nicht 1813, sondern 1413.
[2] Von Crecelius in der Alemannia III, 1875, S. 223—233 veröffentlicht.
[3] Wolf, Über die Lais usw. 1841.


A.
Salue regina
Wilkom lo=bes wer=de kungin vff der er = de himelschlich ge = ber = de.
B.
Sal- ve re- gi- na
Bis grůst, maget rei=ne, kungin bist al = lei=ne, al=ler Welt ge = mei = ne,
C.
Sal- ve Je- su Chri- ste
A.
misericordie
Er = bårmd vnd mil = te = kait vil. hat minr se = le trut ge = spil
B.
mi- se- ri- cor- di- e
er = bårmd hat sie nút clei = ne, die ich nun mei = = ne;
C.
Rex mi- se- ri- cor- di- ae.
A.
uita dulcedo
Le = ben tut sy ge=ben sůss=kait fůgt ir e = ben nach der lob ich stre=ben
B.
Vi- ta dul- ce- do
Le = ben kan si bringen, sůs= kait us ir trin=gen, der ich hie wil sin=gen,
C.
Vi- ta dul- ce- do


A.
et spes nostra salue
vnd hoff=nung vn=ſer ſa=chen, biſ grůſt mit an=dacht la=chen.
B.
et spes no - stra sal- ve
und hoff=nung un=ſer din=gen biß grůſt, hilf uns glin=gen.
C.
F
et spes no- stra sal- ve
A.
ad te clamamus exules
zu dir ſchry=gen wir knech=te din Ellend wend mit hel=fe ſchin.
B.
Ad te cla- ma- mus e- xu- les
Zu dir ſchry=end wir mit be=gir el=lend nun hilf uns ſchyr;
C.
F
Ad te cla - ma - - mus ex - u - - les
A.
filii eve ad te suspiramus
Sun e=ue biß unſ tru=we, zu dir vff=at=men wir mit ru=we
B.
fi - li- i E- ve Ad te su-spi - ra- mus
ſun e=ven uns nůt ver=lůr. Zu dir ſůffzend wir, nůt en bir,
C.
F
fi - li - i E - vae Ad te su-spi - ra - mus


A.
gementes et flentes in hac lacrimarum
Sünfczent vnd och wai = nent. In di=ſem tre=hen-tal. wend vn = ſer fal.
B.
ge-men-tes et flen - tes ex hac mi - se - - ri-
wei=nend und öch gei = nend; in dis tre=hen=tal ſchöw ü = ber= al,
C.
(ge-men-tes) et flen - tes ex hac mi - se- - -
A.
ualle E - ja ergo aduo-
Din hilf nit ſchmal. In nö=ten zu vnſ wal. Ey = a! vm das vn=ſer
B.
a- rum val- le E - ya er - go ad-vo-
und an zal wend ge=breſten alle = mal. Ey = a! Da=rumb vn=ſer
C.
ri - a - rum val- le E - ja er - go me-di-
A.
cata nostra Illos tuos
furſprechrin bas. laß vnſ vſſ des gai= ſtes glas. die din andäch=ti=gen ſint
B.
ca- ta nostra il- los tu - os
furſprechin kumm, verſprich uns umb und vmb; die din diener wel=lend ſin,
C.
a- tor no-ster il - los tu- os

A.

misericordes oculos

er=bármd zu in rint die wellent we=ſen di=ne kint. O=gen minne=blik

B.

mi - se - ri- cor- des o- cu-

erbermd teil mit in, zar=tes ſchô=nes mâ=ge=tin; und din au=gen vin

C.

mi - se - ri- cor- des o - cu - los

A.

ad nos conuerte

frô=lich ſchik zu vnſ vm=ker, hercz mut vnd mer das wir uolgen di=ner ler.

B.

los ad nos con- ver- te.

da=hin zu uns her ker, mut nim war di=ſer kri=ſten=li=chen ſchar.

C.

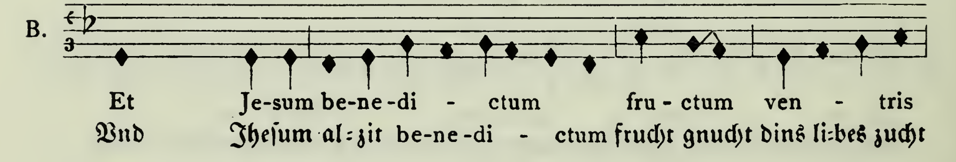
ad nos con - ver- te.

A.

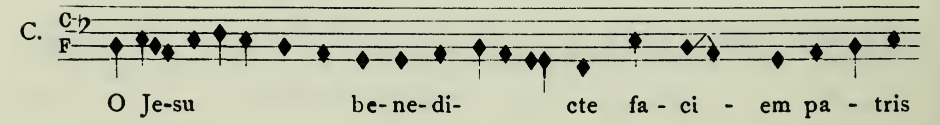
et ihesum benedictum fructum

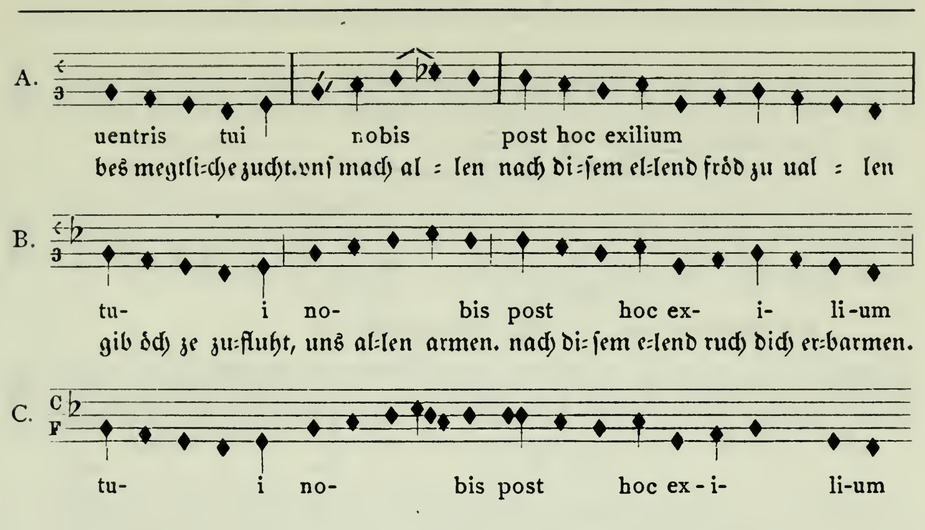
Vnd ihe=ſum ge=ſeg=not ker zu vnſ harumb frucht geſchmucht in dines li=

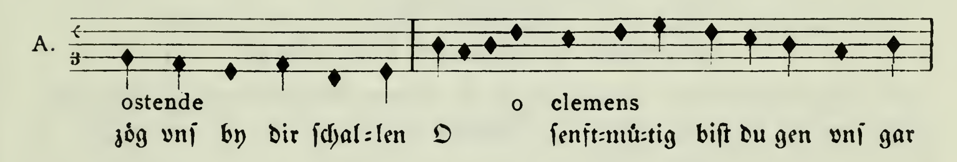
B.
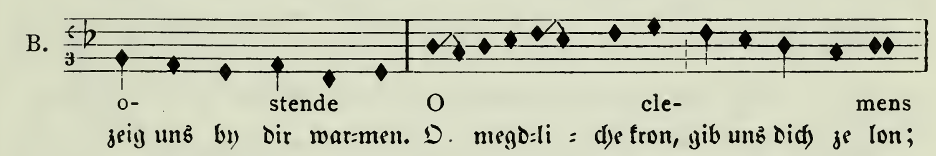


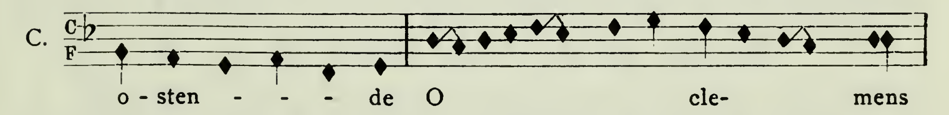
C.

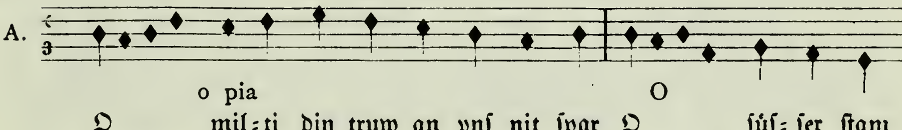


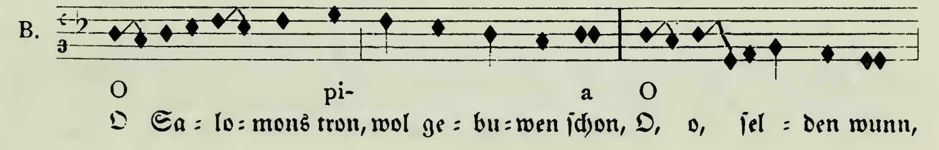

A.
uentris tui nobis post hoc exilium
des megtli=che zucht. vnſ mach al = len nach di=ſem el=lend fröd zu ual = len
B.
tu- i no- bis post hoc ex- i- li-um
gib öch ze zu=fluht, uns al=len armen. nach di=ſem e=lend ruch dich er=barmen.
C.
tu- i no- bis post hoc ex-i- li-um


A.
ostende o clemens
zög vnſ by dir ſchal=len O ſenft=mü=tig biſt du gen vnſ gar
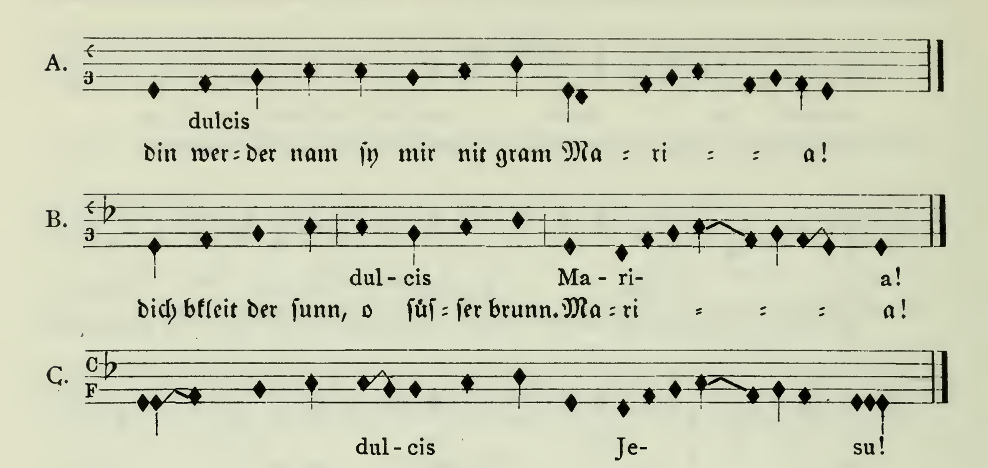

B.
o- stende O cle- mens
zeig uns by dir war=men. O. megd=li = che kron, gib uns dich ze lon;


C.
o - sten - - - de O cle- mens


A.
o pia O
O mil=ti din truw an vnſ nit ſpar O ſüſ=ſer ſtam


B.
O pi- a O
O Sa = lo= mons tron, wol ge = bu=wen ſchon, O, o, ſel = den wunn,

C.
O pi- a O



Übertragungen

der beiden Paraphrasen Laufenbergs.

Die Gegenüberstellung veranschaulicht die kleinen Abweichungen in Text und Melodie.

A. Wil=kom lo=bes wer=de. kun=gin vff der er=de

B. Bis grüst, ma=get rei=ne, kun=gin bist al=lei=ne,

A. hi=melsch=lich ge=ber=de. Erbärmd vnd mil=te=kait vil. hat

B. al=ler Welt ge=mei=ne, er=bärmd hat sie nüt clei=ne, die

A. minr se=le trut ge=spil. le=ben tut sy ge=ben,

B. ich nun mei= = ne; Le=ben kan si brin=gen,

A. ſüſſ = kait fügt ir e = ben nach der lob ich ſtre = ben vnd

B. ſüſ = keit us ir trin = gen, der ich hie wil ſin = gen, und

A. hoff=nung vn=ſer ſa=chen, biſ grüſt mit an=dacht la=chen. Zu

B. hoff=nung un=ſer din=gen, bis grüſt, hilf uns glin=gen. Zu

A. dir ſchry=gen wir kne=chte din El=lend wend mit hel=fe

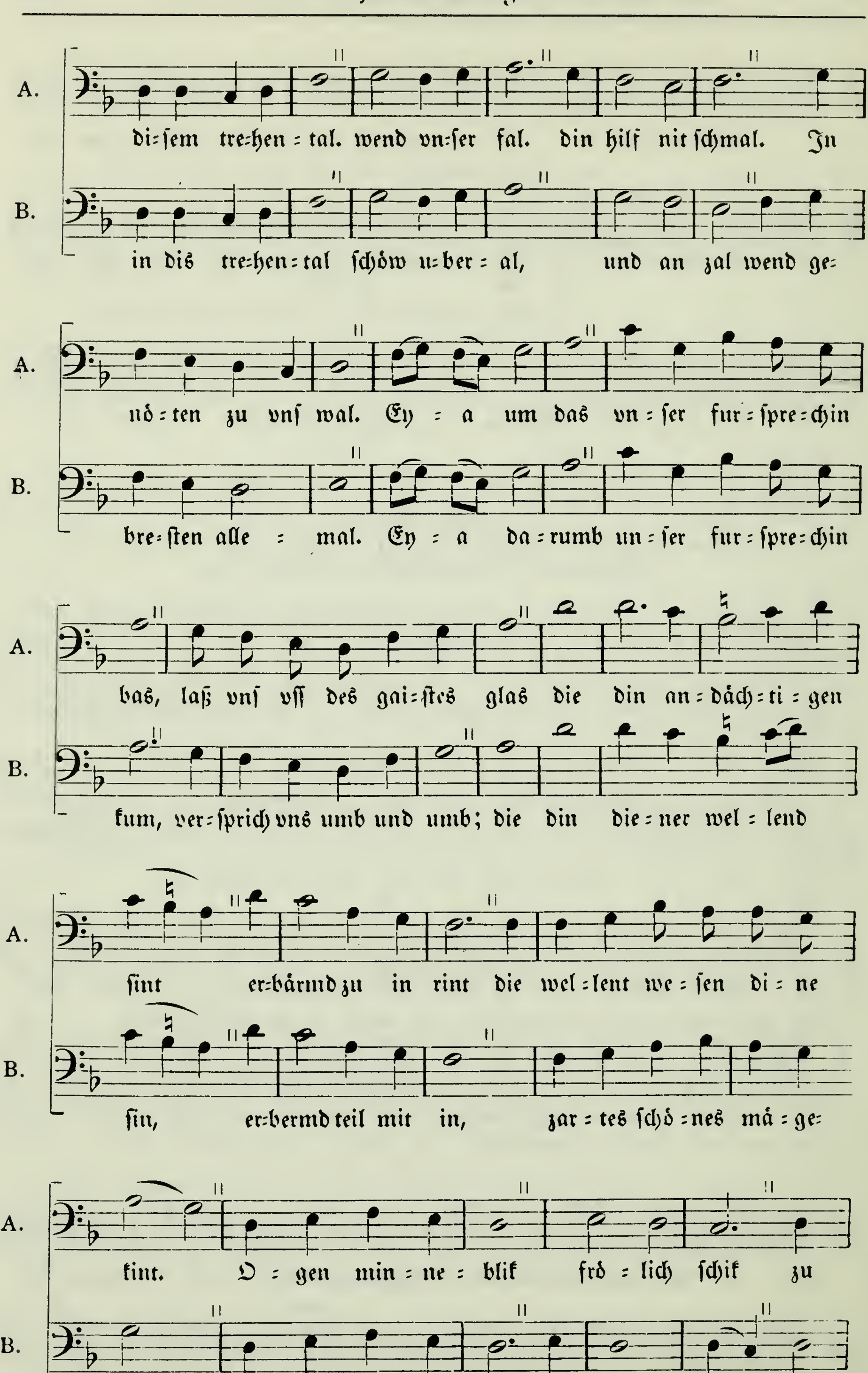
B. dir ſchry=end wir mit be=gir, el=lend nun hilf uns
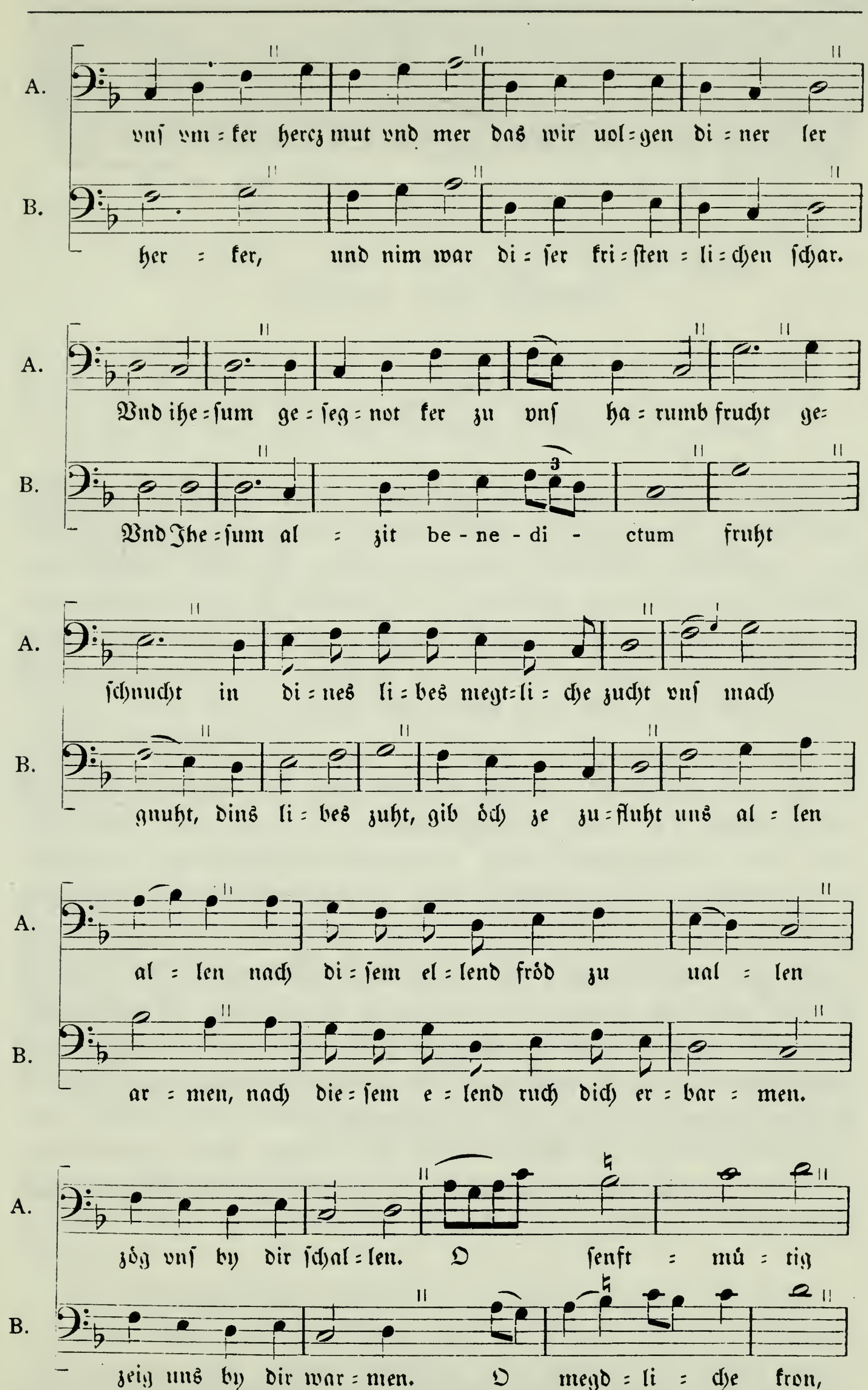
A. ſchin Sun e = ue bis uns tru=we zu dir vff=
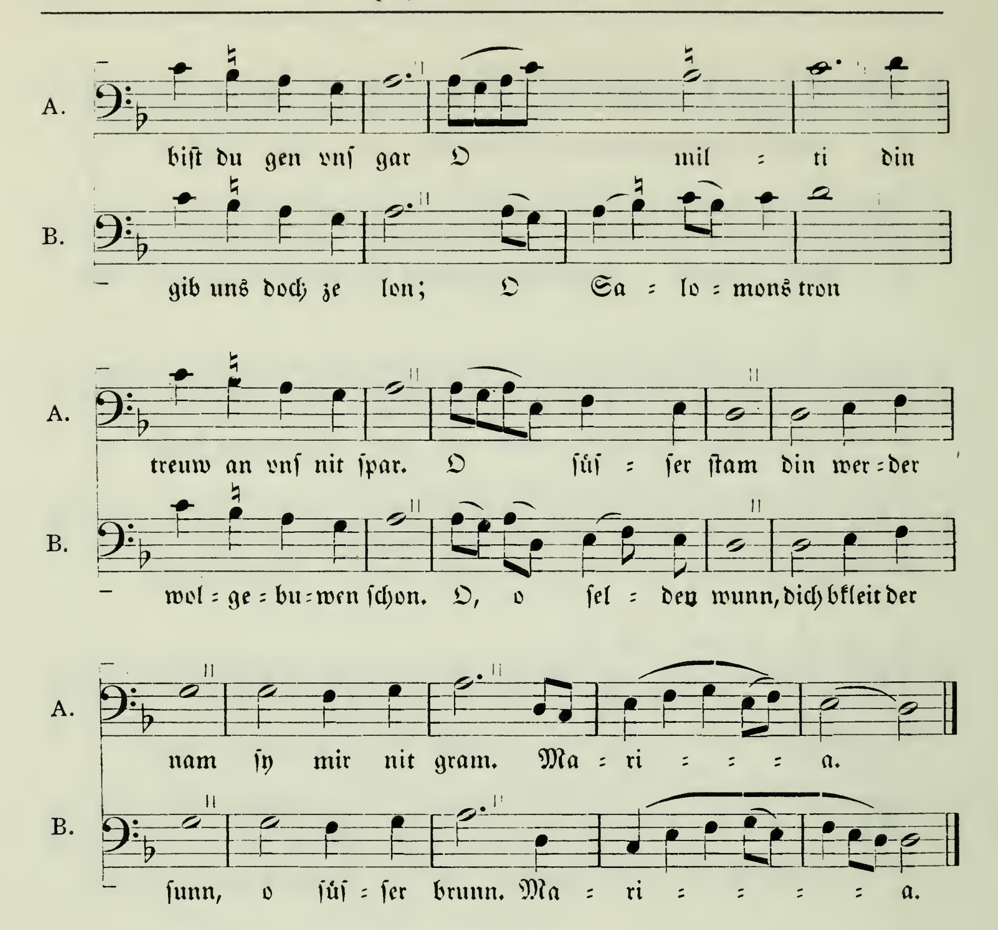
B. ſchyr, ſun e=ven uns nút ver=lúr. Zu dir ſüſſ=

A. at=men wir mit ru=we Sünfczent vnd óch wai=nent. Jn

B. zend wir, nút en bir, wei=nend und óch gei=nend;

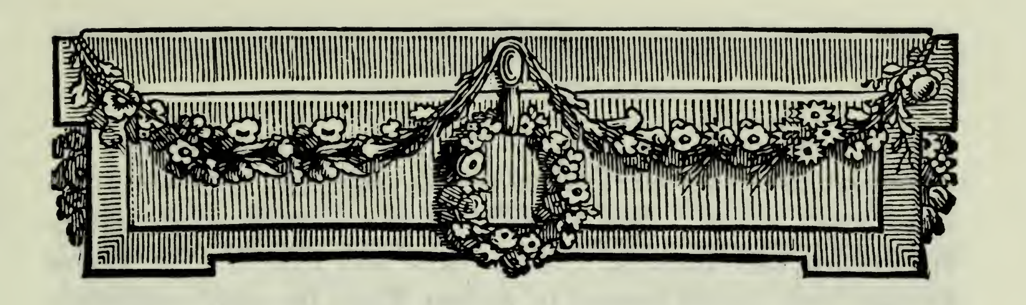

A.
B.
di=sem tre=hen = tal. wend vn=ser fal. din hilf nit schmal. In
in dis tre=hen=tal schöw u=ber = al, und an zal wend ge=
nö = ten zu vns wal. Ey = a um das vn = ser fur = spre = chin
bre=sten alle = mal. Ey = a da = rumb un = ser fur = spre=chin
das, laß vns vff des gai=stes glas die din an = dàch=ti = gen
kum, ver=sprich vns umb und umb; die din die = ner wel = lend
sint er=bärmd zu in rint die wel=lent we = sen di = ne
sin, er=bermd teil mit in, zar = tes schö = nes mä = ge=
kint. O = gen min = ne = blik frö = lich schik zu
tin; und die au = gen vin da = hin zu uns


A.
vnſ vm = ker hercz mut vnd mer das wir uol = gen di = ner ler
B.
her = ker, und nim war di = ſer kri = ſten = li = chen ſchar.
A.
Vnd ihe = ſum ge = ſeg = not ker zu vnſ ha = rumb frucht ge=
B.
Vnd Jhe = ſum al = zit be - ne - di - ctum fruht
A.
ſchnucht in di = nes li = bes megt = li = che zucht vnſ mach
B.
gnuht, dins li = bes zuht, gib óch ze zu = fluht uns al = len
A.
al = len nach di = ſem el = lend fród zu ual = len
B.
ar = men, nach die = ſem e = lend ruch dich er = bar = men.
A.
zóg vnſ by dir ſchal = len. O ſenft = mú = tig
B.
zeig uns by dir war = men. O megd = li = che kron,



Ich schließe mit den Worten R. v. Liliencrons[1]: „Willkommen muß uns ein noch in die Zeit des 15. Jahrhunderts fallender Hergang, wie die Entstehung des Laufenbergschen Marienleichs sein, der es uns noch aus lebendiger Anschauung und Übung des gregorianischen Gesanges heraus vor Augen stellt, wie aus Tonfolgen, die zum größten Teil textlos sind, ein strophisch gegliederter und in Versen gebauter Gesang, ein Leich entsteht.“

[1] R. v. Liliencron, Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 1897, S. 270.



Lituus und Karnyx.

Von

Curt Sachs, Berlin.

Allen Forschungen und Ergebnissen der prähistorischen und ethnologischen Wissenschaften zum Trotz vermögen wir uns noch heute nur schwer von dem alteingewurzelten Vorurteil loszureißen, daß im Altertum für die Barbaren des Westens und Nordens die Völker des Mittelmeerkreises die ausschließlichen geistigen und materiellen Kulturspender sind, während jene nur die Rolle der Nehmenden spielen. Die Musikgeschichte hat sich nun zwar mit der Tatsache abfinden müssen, daß einmal die Kelten in ihrem Crwth bereits ein Streichinstrument besaßen, als der gesamte mittelländische Kulturkreis nur das Zupfen der Saiten kannte, und daß die westlichen Anlieger des Baltischen Meeres in hoher Bronzezeit in den Luren Kesselmundstückinstrumente in einer Vollendung verfertigten, wie sie im Süden völlig unbekannt war. Man hat sich also zu dem Schluß bequemen müssen, daß die Nordgermanen und Kelten eine Musikkultur besessen haben, die, gleichviel ob sie ihnen auf dem Überlandweg von den kaukasischen Gegenden her gebracht worden ist oder ob sie selbst als ihre Schöpfer zu gelten haben, jedenfalls unabhängig von Griechenland und Rom war. Neu aber wäre immerhin die Feststellung, daß gerade auf dem Gebiete des Instrumentenbaus schon im Altertum die Barbaren Gebende und die Römer Nehmende gewesen sind. Der Verfasser glaubt diese Feststellung machen zu können.

Die Musikgeschichte hat sich — und im ganzen mit Recht — auf den Standpunkt gestellt, daß die Römer ihre musikalischen Instrumente teils von den Griechen, teils von den Etruskern bezogen

haben; von jenen vor allem die Saiten-, von diesen dagegen die Blasinstrumente, die sie ihrerseits teils aus Ägypten, teils aus Kleinasien geholt hatten. Vier Arten Kesselmundstückinstrumente zählen die Quellen auf: Buccina, Cornu, Tuba und Lituus. Die Namen Buccina und Cornu werden in gleicher Weise für zwei verschiedene Instrumente in Anwendung gebracht, von denen das eine deutlich die Erinnerung an das natürliche Stierhorn bewahrt, ex uris agrestibus argento nexum, das andere aber eine lange, fast kreisförmig gebogene Schallröhre hat. Schon die Zeitgenossen geben jedem der beiden Instrumente bald den einen, bald den anderen Namen, und selbst Vegetius, der doch Spezialist ist, bietet an verschiedenen Stellen seiner Epitoma rei militaris eine widersprechende Nomenklatur. Dagegen versteht man unter Tuba stets eine gerade, nur unmerklich sich erweiternde Trompete mit leicht umgestülptem Schallstück und unter Lituus ein merkwürdig gestaltetes Instrument, zusammengesetzt aus einer geraden, zylindrischen Röhre und einem mehr oder weniger rückwärts gebogenen, im Durchmesser nur wenig zunehmenden, hornförmigen Schallstück, im ganzen dem Cha-Chiao der Chinesen nicht unähnlich. Die etruskische Abstammung der Tuba ist durch ihren Beinamen tyrrhena hinreichend beglaubigt; der Lituus dagegen wird von den Zeitgenossen durch keinen Zusatz den Etruskern oder einem anderen fremden Volke gutgeschrieben. Wenn im Mittelalter die Ilias-Kommentatoren den Lituus eine σάλπιγξ τυρσηνική nennen und diese Anschauung sich bis auf den heutigen Tag gehalten hat, so ist daran vor allem die Namensgleichheit mit dem römischen, aus Etrurien stammenden hakenförmigen Augurenstab schuld, die indessen nichts weiter beweist, als die Anerkennung der Formähnlichkeit beider Gegenstände. Eine Bestätigung der etruskischen Theorie scheint die Tatsache zu liefern, daß der einzige in Italien erhaltene, heute im Museo etrusco Gregoriano des Vatikans befindliche Lituus in altetruskischem Boden in einem Grabe des allerdings sehr nahe bei Rom liegenden Caere, des heutigen Cerveteri, gefunden worden ist, daß ganz in der Nähe, in der sog. Tomba de' rilievi, ebenfalls einem etruskischen Grabe, unter allerhand Kriegsgerät zwei Litui dargestellt sind, und daß endlich auf einem etruskischen Grab-Gemälde aus Chiusi in einem Festzug der Lituus geblasen wird.

Allein bei näherem Zusehen stellen sich doch allerhand Bedenken

ein. Zunächst fällt die Art der Namensgebung auf. Buccina, Cornu und Tuba sind Namen, die entweder an die technische Herkunft oder an den Zweck des Instrumentes erinnern; der Name Lituus dagegen spielt nur auf die rein äußerliche Formähnlichkeit mit einem anderen Gerät an. Das spricht doch dafür, daß sich das Instrument nicht innerhalb des römischen Kulturkreises aus den Anfängen organisch entwickelt hat, daß es ihm vielmehr in fertigem Zustande später zugeführt worden ist.

Diejenigen Schriftsteller, die dem Lituus den Beinamen der tyrrhenischen Trompete geben, z. B. Eustathios von Thessalonike (gest. um 1192)[1], gehören einer zu späten Zeit an, um Beweiskraft zu besitzen. Die Gräberfunde endlich können nur belegen, daß auch die Etrusker sich des Lituus bedient haben, nicht aber, daß sie seine Schöpfer gewesen sind.

Auch auf englischem Boden, im Flusse Witham, bei Tattershall (Lincolnshire), ist 1768 ein Lituus gefunden worden[2], ohne daß man daraus den Schluß gezogen hat, das Instrument sei in England heimisch; vielmehr wurde angenommen, daß es sich um ein römisches Relikt aus der Invasion zu Cäsars Zeit handle[3]. Und doch wäre die erstere Folgerung die richtigere gewesen. Die Ungenauigkeit der den Musikhistorikern zu Gesicht gekommenen Abbildungen trägt wohl die Schuld daran, daß die Abweichungen und besonderen Merkmale des englischen Exemplars übersehen wurden. Wohl sind die Grundformen hier wie dort die gleichen: die zylindrische Hauptröhre und der zurückgebogene, schwach konische Schallbecher; wohl kann kein Zweifel sein, daß beide Stücke den gleichen Typus repräsentieren. Aber im einzelnen liegen Unterschiede vor. Abgesehen von den Verhältnissen im ganzen, die beim römischen Instrument schlanker und länger sind, zeichnet sich das englische durch Ornamentschmuck aus, der durchaus nordisches Gepräge hat. Der untere Teil der konvexen Seite ist mit einem mähnenartigen Kamm verziert; weiter nach der Mitte zu ist eine phantastisch geformte Öse zum Einsetzen des Fingers befestigt; endlich

1) Scholium zur Ilias: ἕκτη ἡ Τυρσηνικὴ [σάλπιγξ] τὸν κώδονα κεκλασμένον ἔχουσα. ἔστι δὲ λίαν ὀξύφωνος, καλεῖται δὲ λιγῦν [?]. ταύτης δέ εἰσιν εὑρεταὶ Τυρσηνοί, οὐ τῆς παρ' Ἕλλησιν. — Eustath. ad. Iliad.: σάλπιγξ Τυρσηνικὴ — ὁμοία Φρυγίῳ αὐλῷ τὸν κώδωνα κεκλασμένον ἔχουσα. —

2 Zuerst veröffentlicht in den Philosophical Transactions vol. LXXXVI. 1796.

3 Z. B. Daremberg & Saglio Dict. des Ant. III. 1278.

ist das Schallstück gegen die Röhre nicht durch eine Lötstelle abgesetzt, sondern nur durch einen umlaufenden Ornamentstreifen. Statt all dem besitzt das römische nur eine an der konkaven Seite entlang laufende schmale Schiene, die dem Ganzen mehr Halt geben soll. Beide sind dagegen aus Bronze gehämmert.

Es kann demnach keine Rede davon sein, daß es sich bei dem Tattershall-Lituus um ein römisches Instrument handele. Allenfalls könnte man an eine englische Entlehnung denken. Dem widerspricht jedoch, daß seitdem in Großbritannien, vor allem jedoch in Irland, viele Dutzende von Trompeten der gleichen Form gefunden worden sind, die bis weit in die Bronzezeit hinaufreichen. In Dunmanway, Co. Cork, in Chute Hall, Tralee, Co. Kerry, in Dowris, King's County, usw. hat man sie aus Gräbern der verschiedensten Perioden zusammen mit Waffen und anderen Gegenständen hervorgeholt, die den Prähistorikern eine ungefähre Datierung ermöglichen. Die meisten liegen heute im British Museum und in der Royal Irish Academy in Dublin[1].

Die Lituus-Form gehörte den Kelten also lange, bevor sie mit den Römern in Berührung kamen. Das Instrument selbst hat im Laufe der Zeit bei Wahrung seiner Grundform eine gewisse Änderung erfahren. Während in den ältesten Exemplaren deutlich die Entstehung des Schallstückes aus einem Tierhorn sichtbar ist, wird die Anschaulichkeit der Zusammensetzung bei den späteren verwischt. Am Ende ist die tektonische Gestalt gänzlich von einer dekorativ-phantastischen abgelöst: das Schallstück bekommt die Form eines Drachenkopfes mit aufgerissenem Maul, von dem sich eine Mähne bis fast zur Mitte des Instruments hinaufzieht. Dieser Typus ist es, den die Schriftsteller des klassischen Altertums übermitteln.

Τρίτη [σάλπιγξ], schreibt Posidonius, ἡ γαλατική, χωνευτή, οὐ πάνυ μεγάλη, τὸν κώδωνα ἔχουσα θηριόμορφόν τινα καὶ αὐλὸν μολύβδινον, εἰς ὃν ἐμφυσῶσιν οἱ

Die dritte Trompete, die keltische, gegossen, nicht sehr groß, hat ein tierförmiges Schallstück und ein bleiernes Mundstück[2], in das die Bläser stoßen; sie hat einen scharfen Ton und wird von den Kelten Karnyx genannt.

[1] Vgl. H. M. Kemble, Horae ferales, London 1863. — J. Evans, The Ancient Bronze Implements of Great Britain and Ireland, London 1881. — Wilde, Catalogue Mus. R. I. A. u. a.

[2] Noch heute kommen Bleimundstücke bei Alpenhörnern vor.

σαλπισταί· ἔστι δὲ ὀξύφωνος, καὶ καλεῖται ὑπὸ τῶν κελτῶν κάρνυξ.

Σάλπιγγας δ' ἔχουσιν [Γαλάται] berichtet Diodorus 5, 30, 3, ἰδιοφυεῖς καὶ βαρβαρικάς· ἐμφυσῶσι γὰρ ταύταις καὶ προβάλλουσιν ἦχον τραχὺν καὶ πολεμικῆς ταραχῆς οἰκεῖον.

Die Kelten haben eigengewachsene, barbarische Trompeten; wenn sie hineinstoßen, bringen sie einen scharfen, zum kriegerischen Lärm geeigneten Ton heraus.

Römische, gallische und britannische Münzen, vor allen Dingen aber die auf dem Trajansbogen (113 n. Chr.) dargestellten keltischen Kriegstrophäen illustrieren diese Beschreibungen. Die zuerst erwähnte Trompete aber, deren keltischen Namen Karnyx wir dem Poseidonios entnehmen, jene, die bei Tattershall gefunden wurde und deren mähnenartigen Kamm wir hervorgehoben haben, stellt den Übergang von der einfachen, tektonischen Form zum dekorativen Drachenkopftypus dar.

Nachdem der Nachweis erbracht ist, daß die Kelten den Lituus keineswegs von den Römern entlehnt haben, daß vielmehr die zurückgebogenen Trompeten bei ihnen ἰδιοφυεῖς waren, wie Diodoros sagt, bliebe immer noch die Möglichkeit offen, daß die gleiche Form unabhängig von den Kelten auch im etruskisch-römischen Kulturkreis geschaffen worden wäre. Man wird indessen diesen Ausweg ablehnen müssen mit Rücksicht darauf, daß die Kelten bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. in Italien saßen, und daß seitdem eine ununterbrochene Beziehung zwischen ihnen, den Etruskern und den Römern stattgefunden hat. Dazu kommt, daß die Kelten, deren Kunstfertigkeit in der Metallbearbeitung bekannt ist, den Italern im Waffenschmieden Vorbilder und Lehrmeister gewesen sind[1], dazu ferner auch die besondere Neigung und Fähigkeit der Römer, die Faktoren fremder Kulturen anstandslos zu übernehmen und zu assimilieren.

Einen positiven Anhalt gewährt die merkwürdige Form des römischen Lituus-Schallstücks, wie sie auf einzelnen bildlichen Darstellungen entgegentritt, z. B. auf einem Flachrelief aus Pompeji, das eine Gladiatorenpompa darstellt. Der Trichter ist dort nicht

[1] So kam mit den Galliern die La Tène-Kultur nach Italien. Vgl. E. Zupitza, Kelten und Gallier (Ztschr. f. celt. Philologie IV. S. 14).

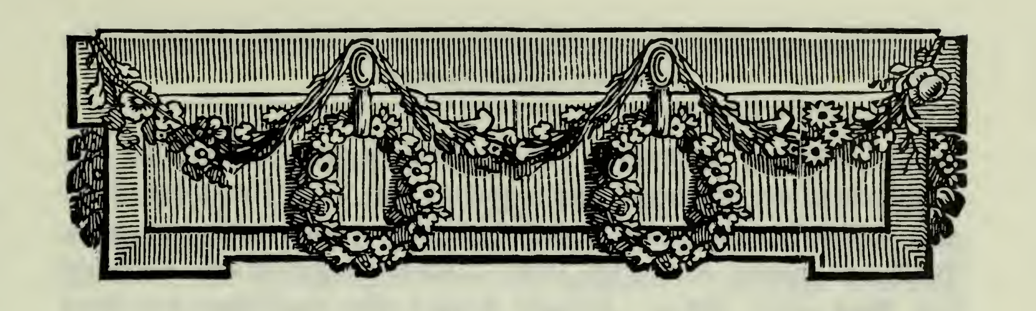
gerade abgeschnitten, sondern in der Mitte eingekerbt und nach den Seiten zu ausgeschweift. Diese absonderliche Form, die an einen aufgesperrten Rachen erinnert, ist eine Abwandlung des Drachenkopfmotivs. Ganz ähnlich, häufig noch ausgesprochener der Tierkopfform sich nähernd, zeigen den Karnyx zahlreiche britische Münzen aus römischer Zeit, wo er stets als Gerät eines Reiters erscheint[2]. In diese Gruppe gehören ferner gallische Münzen der gleichen Zeit und eine römische, die Cäsars Siege über die Gallier und Britannier verherrlicht. Und endlich: die Schallstücke des vatikanischen und des Tattershall-Instruments haben noch eine kleine Gemeinsamkeit, die wir vorhin geflissentlich übergangen haben. Der Querschnitt beider hat eine eigenartige eingekniffene Form, deren Ursprung vielleicht in der besonderen Gestalt eines zugrunde gelegten Tierhorns liegt.

Nach dem Vorgebrachten wird man den Gedanken an ein von den Kelten unabhängiges Erwachsen der gleichen eigenartigen Form mit den gleichen Besonderheiten innerhalb des etruskisch-römischen Kreises zurückweisen müssen; die historische Wissenschaft setzt ein Nebeneinander statt des Voneinander nur voraus, wenn sich gar keine einleuchtende Beziehung bietet. Hier sind einmal die Barbaren die Gebenden und die Römer die Empfangenden gewesen.

---

[2] Vgl. z. B. J. Evans, The Coins of the Ancient Britons, London 1864, pl. III. 11 und VI. 11.





Zu Beethovens Briefen.

Von

Adolf Sandberger, München.

In den letzten Jahren hat es bekanntlich nicht an Bestrebungen gefehlt, möglichst vollständige Sammlungen der Beethovenschen Briefe vorzulegen. Daß hierbei zurzeit absolute Lückenlosigkeit noch nicht erreicht werden kann, ist selbstverständlich; manches Stück liegt verborgen oder wandert bei den Autographensammlern von Hand zu Hand. Auch schon gedruckte Briefe sind wieder verschollen. Im nachfolgenden gebe ich einen von dieser Kategorie wieder, der zwar schon 1879 veröffentlicht wurde[1], aber trotzdem den Nachforschungen der Kalischer, Frimmel, Prelinger und Kastner entgangen ist. Er ist an Heinrich von Collin gerichtet und betrifft einen der von diesem Dichter für Beethoven in Aussicht genommenen Stoffe: Bradamante nach Ariost. Die Dichtung selbst findet sich in H. v. Collins sämtlichen Werken, Bd. III, 133—189.

Schon Matthäus von Collin hat den Inhalt dieses Schreibens in der Biographie seines Bruders (Werke VI, 421 ff.) mit den Worten gestreift „Bradamante . . . schien . . Herrn van Beethoven in Hinsicht des darin angewendeten Wunderbaren zu gewagt", und Thayer druckte die ganze einschlägige Stelle ohne nähere Quellenangabe ab. Aus Beethovens Wortlaut erkennen wir die Bedenken des Meisters klarer. Das Schriftstück fällt ohne Zweifel ins Jahr 1808. Collin nahm Beethovens Ausstellungen übel und übertrug zwischen dem 25. und 30. November sein Gedicht Reichardt, der damals in Wien weilte, zur Komposition. Reichardt berichtet darüber in seinen „Ver-

[1] In Laban, F. H. J. Collin. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren deutschen Literatur in Österreich. Wien, Gerolds Sohn, 1879. S. 212.

trauten Briefen, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten" usw. unter dem 30. November 1808 (Bd. I, 159 ff.) und hat bekanntlich Collins Text dann auch komponiert. Beethoven wollte aber trotz seiner Bemänglungen zuerst Reichardt das Buch nicht lassen. Hierauf bezieht sich zweifellos der Brief (Kastner Nr. 162): „Großer erzürnter Poet, lassen Sie den Reichardt fahren." Damit berichtigt sich auch die bisherige Datierung dieses letzteren Schreibens (1807), welche übrigens schon bisher hätte richtig gestellt werden können, da Beethoven die am Schlusse erwähnte Wohnung bei der Gräfin Erdödy erst zu Ende des Sommers 1808 nach seiner Rückkehr von Heiligenstadt bezog (Thayer III, 45 ff.).

Das Autograph selbst war mir leider nicht erreichbar, weshalb ich es bei Labans Wiedergabe des Textes bewenden lassen muß.

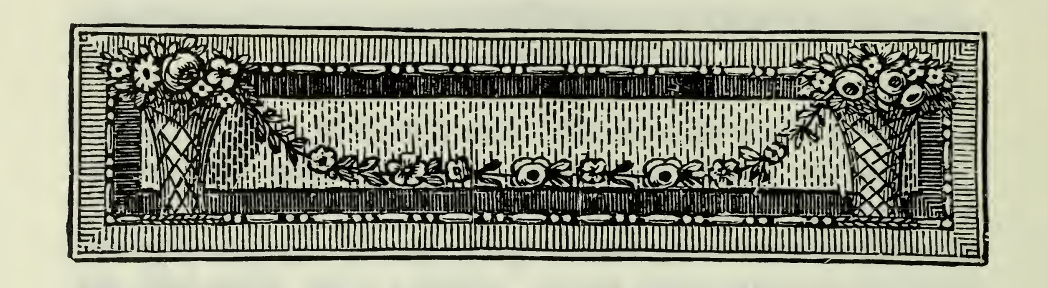
„lieber Freund ich habe ihren plan mit vieler aufmerksamkeit gelesen, auch habe ich ihn Breuning mitgeteilt — was sie auch machen, so wird es immer vortrefflich seyn, aber ich habe ihnen gleich anfangs gesagt, daß mir das Sujet alcine nicht fremd genug sey — ich erinnere mich vieler Scenen aus dem Ballet Alcine und das ist mir doch unangenehm, und welche Gelegenheit zu Vergleichungen besonders der Gegenparthey für sie und mich — so die Erzählung der Entführung auf dem geflügelten Roß des Roger[1], welche im Ballet wirklich augenscheinlich ausgeführt werden — die Herausforderung von Bradamante gegen Atlas zum Zweikampfe, seine Fesselung[2] — ging auch in dem Ballet vor — überhaupt große ähnlichkeit des Sujet mit dem Ballet — und nun durchaus Zauberey — ich kann es nicht läugnen, daß ich wieder diese Art überhaupt eingenommen bin, wodurch Gefühl und Verstand so oft schlummern müßen — halten sie es jedoch hierin, wie sie wollen, ich gebe ihnen mein Wort, daß, wenn sie auch das Sujet behalten und so wie Es jetzt ist, ich es auch mache; — Ich habe ihnen nun meine Einwendungen gemacht — in Rücksicht der Dekorationen habe ich schon H. gesagt, der auch meiner Meynung, daß man nicht schon gebrauchte nehme — warum eben bey unß, wo das Pubiikum wohl etwas erwarten kann, wenigere als bei Stümpereien ver-

[1] Akt I, Szene 4.
[2] Akt II, Szene 4 ff.

wenden, ich wollte lieber, wenn es nicht Anders ist, weniger nehmen; — überhaupt glaube ich, daß sich die ganze Sache noch anders machen ließe — Morgen bin ich nicht hier, die andere Woche gegen Dienstag oder Mittwoche komme ich zu ihnen — ich habe jetzt noch zu viel mit Brodarbeiten mich abzugeben — die ursache ist, weil ich durch die Versprechungen und Bewerbungen meiner Freunde die ziemlich langsam und schläfrig von Statten gegangen, lauter Nieten gezogen habe — leben sie wohl — Der Freund des Dichters Collin

Ludvig van Beethoven."





Eine Autobiographie Pietro Generalis.

Von

Ludwig Schiedermair, Marburg a. L.

Simon Mayr hatte der italienischen Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts sowohl in vokaler wie instrumentaler Hinsicht eine bestimmte Richtung gegeben[1]. Besonders war es die Art seiner Instrumentierung, durch die er eine Schule hervorrief. Zu den italienischen Opernkomponisten, die in dieser Hinsicht unter seinem Einfluß standen, zählt mit Mercadante, Rossini, Donizetti und anderen größeren und kleineren Talenten Pietro Generali. Die Glanzzeit dieses Musikers beginnt mit dem Jahre 1810. Die Bacchanti di Roma (1815) bringen ihm einen seiner stärksten Erfolge.

Über persönliche Beziehungen Generalis zu Simon Mayr unterrichtet uns ein bisher unbekannt gebliebener Brief vom 30. Juni 1810. Mit ihm kam Generali den Wünschen Mayrs, der die Herausgabe einer Anthologie, sowie von Biographien zeitgenössischer Künstler beabsichtigt hatte, entgegen und übersandte seinen Lebenslauf, zugleich die Übermittlung einer eigenen Komposition in Aussicht stellend. Dieser Brief darf unser Interesse in besonderem Maße in Anspruch nehmen, da er kurze autobiographische Mitteilungen zur Jugendzeit Generalis beibringt. Ort und Datum seiner Geburt sucht Generali nach seinem Taufschein festzustellen, wobei sich eine starke Divergenz mit den Angaben von Fétis[2] und anderen Schriftstellern ergibt. Seine Studien bei Masi hebt er mit beson-

---

[1] S. hierzu des Verfassers „Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts“, Bd. I (1907) und Bd. II (1910).

[2] Biographie Universelle des Musiciens, Bd. 3.

derem Nachdruck hervor und streift auch sein früheres Verhältnis zu den Neapolitaner Konservatorien. Die Entstehung seiner ersten Oper setzt er für das Jahr 1802 an, während Fétis und andere diese ins Jahr 1800 verlegen[1]. Durch die Aufzählung seiner bis 1810 geschriebenen Bühnenwerke sucht er ein Bild seiner bisherigen Tätigkeit als Opernkomponist zu geben[2]. Als Aufführungsort seiner Farse Il Matrimonio in Constrasto nennt er: Vicenza, während wir bei Fétis und anderen: Vienne lesen.

Das interessante Schriftstück des damals am Ende der 20er Jahre stehenden Musikers, das sich in meinem Besitze befindet, soll im folgenden nach dem Original abgedruckt werden:

„Stim$^{\underline{o}}$ Sig$^{\underline{e}}$ Maestro.

Venezia 30 Giugno 1810.

Non posso bastantemente esprimergli la mia gratitudine [per] il favore da lei fattomi col inviarmi [per] mezzo dell' Amico Rossi[3] la Musica da me desiderata. La mia insuficienza non potrà permettermi di ricavarne quel profitto chè la sua mano Maestra ne avrebbe estratto, non ostante m' ingegnerò alla meglio di scarabocchiare quattro mal connesse Note, che se [per] caso un giorno venissero sotto i suoi penetrantissimi sguardi, se non degne di biasimo almeno di un qualche compatimento.

Mi comette Rossi, che lei vuole sapere il mio tempo di nascita, ed il mio Maestro di Musica, ed i Nomi delle mie produzioni teatrali, con quello de[i] Paesi. Ecco tutto chiaramente.

Jo naqui in Roma la Notte dei 12. ottobre 1782: come costa dalla mia fede battesimale. I miei Maestri di Musica sono stati varj, mà a quello chè devo il poco che disserno è il Rinomattissimo (e non mai da mè lodato abastanza) Giovanni Masi Fiorentino, (che [per] disgrazia si acciecò) scolaro vero dell' Egreggio Francesco Dorante Napolitano. Sotto la direzione

[1] Auch in meinen Verzeichnissen der römischen Opernaufführungen läßt sich erst für das Jahr 1802 (teatro Valle, Carnevale) ein Stück Generalis nachweisen.

[2] Vgl. hierzu die Liste von Generalis Opern in der Leipziger „Allg. musik. Zeitung", Bd. 19 S. 474.

[3] = der damals bekannte Librettist Gaetano Rossi.

del sulodato Masi io ho corso i studj armonici musicali, detti di contropunto nella mia Patria. Qui in un tempo in conservatorio a Napoli . . . mà di questo non ne debbo fare menzione, [per] che di là fuggj dopo quattro mesi, e ritornai dal mio caro Masi.

La prima mia Opera la scrissi in Roma del 1802 bene inteso però che parecchj anni avanti di quest' Epoca, io avea scritto varj salmi, e Messe, ect.

Ecco fedelmente l'intestazione delle Opere, e Farse scritte in varj tempi, ed in varj teatri.

Roma

Opere | Gli Amanti Ridicoli
Le Nozze del Duca Nottole
Amore vince lo sdegno. | questo è l'opera del Carnevale scorso.

Farsa | la Villanella in Cimento.

Cantata | Il Trionfo della Verità.

Bologna

Farsa | Le Gelosie di Giorgio.

Venezia

Farse | La Pamela Nubile
La Calzolaja
Misantropia, e Pentimento
Gli effetti della somiglianza
Le lagrime di una vedova
Il Ritratto del Duca
La moglie Giudice del Marito.

Opera | Orgoglio ed Umiliazione.

Firenze

Opera | Lo sposo in Bersaglio

Vicenza

Farsa | Il Matrimonio in Contrasto

Milano

Opera | Il D. Chisciotte

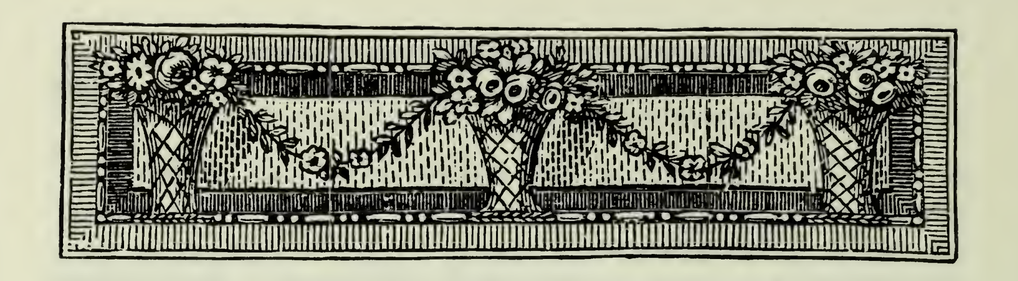
Napoli

Opere | La Villana Fortunata
L'Idolo Cinese

Questo è quanto posso dirgli fedelmente, riserbandomi l'Onore, ed il desiderio di servirla in qualche altero incontro, e mentre mi sotto

seno pieno di stima, e rispetto
l'ammiratore de suoi Talenti
Pietro Generali."





Zur musikgeschichtlichen Bedeutung der Harsdörfferschen „Frauenzimmergesprächspiele“.

Von

Eugen Schmitz, Starnberg.

Durch Robert Eitners Ausgabe[1] der „Seelewig“ von Theophil Staden sind die Musikhistoriker zum erstenmal auf Harsdörffers „Frauenzimmergesprächspiele“, den Fundort jener musikdramatischen Incunabel Deutschlands, als eine bedeutsame musikgeschichtliche Quelle aufmerksam gemacht worden. Das genannte Werk Stadens ist nun keineswegs die einzige musikalische Ausbeute, die Harsdörffers bekannte Enzyklopädie bietet; vielmehr findet sich darin theoretisch wie praktisch noch gar manches für den Musikhistoriker Interessante, so daß der Versuch, die musikgeschichtliche Bedeutung dieser Quelle einmal wenigstens den wichtigsten Gesichtspunkten nach im Zusammenhange zu beleuchten, nicht unfruchtbar sein dürfte.

Von der literarhistorischen Bedeutung der „Frauenzimmergesprächspiele“[2] braucht hier nicht weiter die Rede zu sein. Der Zweck, den das Buch zu erfüllen hatte, wurde vom Verfasser selbst auf dem Titel dahin gedeutet, daß Anleitung gegeben werden solle: „wie bei ehr- und tugendliebenden Gesellschaften freundliche und fruchtbare Gespräche aufzubringen und nach Beschaffenheit aus eines jeden sinnreichem Vermögen fortzusetzen . . .“ Besonders soll dabei dem weiblichen Teil der Gesellschaft auf leichte, „spielende“ Art die Kenntnis der wichtigsten Materien der damaligen gelehrten Bildung

[1] Monatshefte für Musikgeschichte XIII (1881).

[2] Zur vorliegenden Arbeit wurde das Exemplar der Kgl. Univ.-Bibl. München (8 Bände, 1644—1649) benützt.

vermittelt werden. So gestaltet sich die Stoffauswahl des achtbändigen Werkes sehr vielseitig. „Wer eine Geschichte des sozialen Lebens in bevorzugtem Sinn schreiben wollte, den würden wir für Deutschland, neben den sonstigen sehr sparsam fließenden Quellen vorzüglich auf dieses Buch verweisen, welches uns mitten in das Leben und Treiben der damaligen guten Gesellschaft stellt . . . . Bei der Mannigfaltigkeit seines Inhalts ist nichts, was dem literarischen und ästhetischen Leben der Zeit nahe lag, unberücksichtigt geblieben [1]."

Diese Vielseitigkeit des Inhalts bringt es mit sich, daß in den Gesprächsspielen die Rede hin und wieder auch auf musikalische Dinge kommt, resp. die praktischen Gaben der Tonkunst zur Mitwirkung herangezogen werden, zumal in einer so musikliebenden Umgebung wie Alt-Nürnberg, der Heimat Haßlers und der Familie Staden. Letztere ist bei den Gesprächspielen speziell beteiligt. Unter den in dieser Zeit herkömmlichen und jedem Band überreich beigegebenen Lobgedichten auf den Autor findet sich im Teil IV ein „Zeitung aus dem Parnassus" überschriebenes Gedicht von Adam Staden [2]. Weit bedeutsamer noch hat aber Adams Bruder Theophil an dem Harsdörfferschen Werk mitgewirkt. In dem gleichen Band IV (der auch die Partitur der „Seelewig" bringt), lesen wir in einer auf dieses Werk bezüglichen „Erinnerung":

„Die Musicstücke / so diesem und vorigem Werklein einverleibet / sind von dem hochberühmten und Kunsterfahrenen Herrn Johann Gottlieb Staden / der zu endlicher Vollkommenheit dieser Wissenschaften geboren scheinet / gesetzet worden; und ist nach Beurtheilung aller derer / die beygefügtes Waldgedicht angehöret / dergleichen / (was die Music betriffet / ohne welche es ein todes Werk ist/) in Teutschland noch nicht in Druck kommen / daß verhoffentlich die geringe Kupferarbeit hierdurch sattsamlich ersetzet zu achten."

Der Vorname Johann Gottlieb beruht auf einem damals bereits auftretenden und bis in die neuere Zeit festgehaltenen Irrtum; in Wahrheit hieß der Künstler Siegmund Theophil Staden. Auf Theophil Stadens Rechnung dürfen wir also laut genannter „Erinnerung" alle in Band I—IV der Gesprächspiele enthaltenen Musikstücke setzen. Auch das im V. Band enthaltene

---

[1] Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule. Göttingen 1847. S. 17 f.

[2] Registrator in Nürnberg. Vgl. Schmitz, Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern VII_1, S. XX.

Singspiel „Die Tugendsterne" gehört ihm zu[1], ebenso wahrscheinlich ein kleines in Band VII enthaltenes Trompetensätzchen. Weiterhin dürfen wir jedenfalls annehmen, daß auch hinter mancher der theoretisch-musikalischen Äußerungen in den Gesprächspielen die Autorität des als Fachmann hochangesehenen Musikers steht.

Diese theoretisch-musikalische Seite des Harsdörfferschen Werkes — um von ihr zuerst zu sprechen — ist allerdings nicht sonderlich vielseitig. Vornehmlich sind es allgemeine Betrachtungen über Ursprung, Wesen, Nutzen usw. der Musik in der Art, wie die Zeit sie liebte, die indessen, obwohl ihre Gedanken nicht eigentlich originell sind, in ihrem Zusammenhange doch als Grundlage der Musikanschauung des gebildeten Dilettantentums von damals eine gewisse kulturelle Bedeutung haben. Der dabei behauptete Standpunkt behält abgesehn von einer Stelle, die die Musik als Kunst der Wollust, der Kochkunst oder der Wirkung von Rauchwerken gleichstellt[2], stets die ideale geistige Bedeutung der Tonkunst im Auge, sie bald intensiver, bald zurückhaltender betonend.

Hier möge zunächst eine Zusammenstellung einiger einschlägiger Zitate aus den einzelnen Bänden folgen.

Bd. VI, S. 268.

„Die Music beherschet der Menschen Gemüt mit ihrer Lieblichkeit / machet ihre Künstler sehr angenem: Der Mißbrauch ist aber so groß / daß etliche Dutzende gleichsam rasend zu werden pflegen."

Bd. VI, S. 1.

(Die Alten haben) „... ihre Götter mit Musicalischen Instrumenten gebildet / nicht zwar der Meinung / als ob sie auf der Leyren oder Geigen spielten / sondern dadurch die künstliche Zusammenstimmung des Himmels und der Erden / zu bemerken. Oder / daß durch die Musik unsere Gemüter / gleichsam überirdisch / beherrschet werden".

Vorrede zum Anhang des VI. Teils, Vers 100 ff.

„Der künstlich holde Vers beherrschet die Gedanken
Der Wortton / ihre Zahl / der Music Ebenmaß
entzündet Liebeslust / betaubet Neid und Haß /
beweget / schlägt und heilt / erfreut und macht erkranken."

---

[1] „In kunstzierliche Melodeien gesetzet von Siegmund Gottlieb Staden" heißt es auf dem Titel. [„Gottlieb." Die dem Sprachreiniger Harsdörffer wohl sympathischere Verdeutschung von Theophil.]

[2] Band VI. S. 126: „Etliche Künste aber dienen ... zur Wollust / als die Music / die Kochkunst / Rauchwerke."

Bd. IV, S. 47 f.

„Es hat die Music solche Lieblichkeit / daß fast scheinet / als ob vermittelst derselben allein die ewige Freude in diesem Jammerthale ausgebildet würde ... sie machet alle Sorgen aus dem Hertzen entweichen / linderet die Schmertzen / besänfftigt den Zorn und belustigt mit unsträflicher Wollust ihre Zuhörer.... Sie ist die Königin edler Künste; eine Herrscherin unserer Sinne / die alle Kräften den Ohren zu eilen machet."

Bd. V, S. 282.

„... Zu solchem Ende (d. h. „unser mühesames Leben hierdurch zu versüssen / und zu erleuchten") und unschuldiger Wollust ist die Music / bald nach Erschaffung der Welt / erfunden worden."

„Die Musik hat auch nechst heiliger Erwekkung der Andacht / bei dem Gottesdienst / mehrerley zulässigen Gebrauch ... und ist selbe von Gott zu dem Kriegswesen / zur Verteilung der bösen Geister und Gedanken / den H. Mahlzeiten / und allerley zulässigen Kurtzweil anständig und fast nohtwendig."

Das sind also die landläufigen, auch sonst in der theoretischen Musikliteratur sowie in den praktischen Tonwerken der Zeit hervortretenden Anschauungen über Wesen, Bedeutung usw. der Musik. Ihr Vorkommen in dem Harsdörfferschen Werke zeigt uns, daß sie nicht nur in Musikerkreisen Geltung hatten, sondern Gemeingut der gebildeten Welt waren. Es finden sich übrigens in den Gesprächspielen noch manche andre, den oben mitgeteilten sinnverwandte Aussprüche; doch da sie inhaltlich nichts Neues bringen, mag es bei den gegebenen sein Bewenden haben. Die in den letzten Zitaten angeführten Wirkungen der Musik auf das Gemüt der Menschen usw. finden an andrer Stelle der Gesprächspiele folgende originelle Erklärung:

Bd. II, S. 293.

„Diese Fragen beruhen auff einer Antwort / nemlichen: daß die genaue Gleichstimmung der Music / und deß in den vier Elementen bestehenden Cörpers / die waare Ursach solcher wundersamen Wirkungen zu achten. Unser Leben ist nichts anders als eine künstliche Music / welches in einer rechtgleichen Ungleichheit verfasset ist. Ein Teil desselben ist subtil / als die Lebensgeister / die Oberstimm / und das Feur: oder andere Mittelteil etwas gröber / als das Geblüt / die hohe Stimme / und die Lufft. Ferner gleicht das Fleisch der gemeinen Stimm und dem Wasser: dann letztlich die Gebeine der Grundstimm / und der Erden. Diese ähnlichkeit beursachet meines Erachtens die allgemeine Zuneigung zu der Music / welche gleichsamb ein Vorgeschmack ist deß ewigen Lebens / dessen die Frommen in Gottes Wort vergewissert seyn."

Damit neigt sich die Ästhetik der Gesprächspiele den seit alters beliebten Vergleichen der Elemente der Musik mit Erscheinungs-

formen der sichtbaren Welt zu, eine Anschauung, die in Harsdörffers Werk noch mehrmals in verschiedenem Sinn hervortritt, z. B.:

Bd. I, S. 18 ff.

„Soviel ich mit meiner schwachen Vernunfft ergreiffen kan / bestehet die Welt nicht in widrigen und unter sich streitenden Dingen / sondern in unterschiedenen / welche mit gewisser Maß einander nachgeordnet sind. Zum Exempel die schwere Erde / das feuchte Wasser / die leichte Lufft / und das hitzige Sonnen-Feuer sind so wenig widerwertige Sachen / als die eusserste Schalen am Ey / das mollichte Weisse / der schluppfferige Vogel und gelbe Dotter desselben. Oder / als in der Music der Baß, Tenor / Alt und Discant."

u. dgl., und die bekanntlich noch für Schopenhauers Musikphilosophie Bedeutung gewinnt.

Die in den mitgeteilten Zitaten angedeuteten Wirkungen der Musik aber finden streng kritische Prüfung in einer im VI. Band gebrachten Untersuchung „Ob die Musik mehr Schaden oder mehr Nutzen schaffet?" Die Frage wird ganz im Charakter der Zeit in Rede und Gegenrede ausführlich erörtert. Nachstehend sei das Wichtigste davon exzerpiert:

Bd. VI, S. 157 ff.

„... Welche die Schönheit und wohlklingende Zusammenstellung hassen / erweisen ihren unartigen Verstand / oder vielmehr Unverstand. Deswegen gefallen uns die Freudenspiele / so nach der Welschen Art / in der Schönheit der Personen / und Kleider / benebens der Lieblichkeit des Gesangs bestehen. Einem Kind beliebet der Pfeiffen oder Schlüssel Klingen / der Bauer versüsset seine harte Arbeit mit einem fröhlichen Feldliedlein / der Schäfer spielet seiner Herde zur grünen Tafel / der Soldat scheuet auch den Tod nicht / wann ihn der Trommel und Trompetenschall zur Tapferkeit ermuntert ... Ich setze zu diesem Lob / daß die Music jedesmal in dem Alten und Neuen Testament bey der Christlichen Kirchen verblieben ist: und daß man nur diese / welche man in den Tod verunehren wil / sonder Klang und Gesang begräbet" ... [Gegenrede:] „Die Music machet viel mehr zage / und feige / als tapfere Leute und dieses ist durch die Syrenen bedeutet worden ... Wie uns der Wein / so kann uns auch die Music / mit Süssigkeit bethören / sonderlich aber zur Wollust / und unziemlicher Brunst reitzen ... und wann man diese Kunst bey dem Liecht erschauen wil / so wird man befinden / daß sie so wenig als die Mahlerey zu des Menschen Leben nothwendig ist. Man möchte sagen / Saul were durch des Davids Harffen Klang / von dem bösen Feinde erledigt worden / und dem Seitenstechen / wie auch dem Gift der Spinnen Tarantola / werde durch die Music gewehret ... (Allein) Die Music heilet für sich keine Krankheit / aber durch die sondere Aufmerkung / so sie verursachet / hindert sie / die sonst von dem Haubt abtrieffende Feuchtigkeiten / und mindert also etlicher massen das Schmertzen" ... [Antwort:] „Nichts ist in dieser Welt so gut / das nicht solte können mißbrauchet werden ... Derwegen ist aber der rechte Gebrauch nicht zu vernachtheilen. GOTT hat keinen Mißfallen ob dem Gebrauch der Music: Er hat befohlen die zwo silbernen Trompeten

zu machen / und wird von der Sänger Anordnung in dem Tempel / an unterschiedlichen Orden Meldung gefunden."

So klingt auch diese Streitfrage in musikfreundlicher Weise aus. Kulturell beachtenswert ist die Bemerkung über die für ein „ehrliches" Begräbnis unerläßliche Trauermusik. Diese Sitte ist wieder ein Beweis, wie innig damals Kunst und Leben ineinandergriffen, und die zahlreichen „Leichengesänglein", die uns in den geistlichen Liedwerken der Zeit überliefert sind, geben die praktische Folie dazu. Die Einwendungen, die in unserem Zitat gegen die Musik erhoben werden, sind so alt wie die Lobsprüche und haben wie diese bis heute ihre Berechtigung behalten. Interessant ist es, in den Ausführungen auch die medizinische Heilkraft der Musik wieder zur Diskussion gestellt zu sehen, eine Anschauung, die bekanntlich ebenfalls von den ersten Anfängen bis ins 19. Jahrhundert sich erhalten hat[1], freilich zu allen Zeiten gleich unstichhaltig und problematisch war. An andrer Stelle der Gesprächspiele wird der Musik übrigens noch eine weitre, sozusagen „mechanische" Wirkung zugeschrieben. In Bd. V, Vorrede, Abschnitt 11 findet sich nämlich folgender Vergleich:

„Die Gedächtniskraft gleichet der Music / als welche den Tohn und die Beschaffenheit eines Dinges verwahret. Ihr äußerlicher Werkzeug ist das Ohr oder das Gehör: Massen wir leichtlich merken / und in Widergedächtnis bringen / was wir einmal gehöret / wenn es sonderlich in Reimen oder Versen verfasset / welche ein Art der Music sind. Ihr Sitz ist in dem hinteren Theil des Haubtes / erfordert ein warmes und feuchtes Gehirn / wie die Kinder ins gemein haben."

Und in Bd. I, S. 48 wird eine Melodie, resp. die ihr zugehörigen Solmisationssilben direkt als mnemotechnisches Hilfsmittel empfohlen. Die Verse:

Redlich solt du fahren mit mir /
Recht guts sol wiederfahren dir

soll man sich nämlich mit Hilfe nachstehender Tonfolge einprägen:

(re sol fa mi mi re ut sol fa re)

dlich t du hren t r / cht g s wieder h n dir.

[1] Vgl. H. Abert, Lehre vom Ethos in der griech. Musik (Leipzig 1899) S. 6 u. 15. — H. Kretzschmar, Musikal. Zeitfragen (Volksausgabe) S. 14.

Das Beispiel, nach Harsdörffers Angabe Schwends „Mathematischen Erquickungsstunden“, also einem ebenfalls nicht fachmusikalischen Werk entnommen, ist abgesehen vom ästhetischen Standpunkt deshalb merkwürdig, weil es zeigt, wie populär die damals in der Praxis allmählich auf den Aussterbeetat gesetzte Solmisation doch selbst in Dilettantenkreisen noch war. In gleichem Sinn beachtenswert ist ein in Bd. II, Seite 290 ff. erwähntes, ebenfalls auf die Solmisation basiertes Spiel „von der Music“[1].

Mit Vorstehendem ist der „musikästhetische“ Bestand der Gesprächsspiele, wenigstens der Hauptsache nach, erschöpft. Noch einmal sei darauf hingewiesen, daß das dabei zutage geförderte Material nicht in seinem Inhalt an sich die Hauptbedeutung hat, sondern darin, daß es, einem nicht fachlichen, sondern allgemein schöngeistigen Werk entnommen, als Perspektive auf die Musikanschauung der Allgemeinheit der Gebildeten von damals wirkt.

Ein gleiches gilt auch von der etwas reichlichere Früchte abwerfenden, der Praxis zugewandten Seite des Harsdörfferschen Werkes. Diese hat ihren fast ausschließlichen Schwerpunkt im Dramatischen.

Es ist bemerkenswert, daß wir führende Größen der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wie Opitz und Harsdörffer auf dem Gebiet des Dramas so ausgesprochen der neuerfundenen italienischen Oper sich nähern sehen. Daraus erkennt man, wie stark damals auch im Ausland die Florentiner Anschauung von der dramatischen Natur der Oper, ihrer Identität mit dem altgriechischen Drama usw. noch verbreitet war. Mit der „Seelewig“ bringen die Gesprächspiele eine veritable Nachbildung des neuen italienischen dramma per musica, in den sonstigen dramatischen Teilen seines Werkes nähert sich Harsdörffer der Opern-

[1] „Diese Gesänger bringen mir in Widergedächtnis / daß ich ein Spiel von der Music spielen sehen / bey welchem man das ut, re, mi, fa, so, la, ausgeteilt / und weil alle alldar Anwesende der Singkunst kundig waren / hat der / so das Spiel geführt / mit dem Stäblein den Tact gegeben / und anfangen zu singen ut, mi, re usw.“ Die Fortsetzung ist inhaltlich unfruchtbar und bringt nur noch einige ästhetisch-historische Phantastereien, z. B. „Ob die Music von dem Vogelgesang / oder von dem Rauschen deß Wassers (welches den Ton nach den Steinen an welche es zu stoßen kömmt / ändert /) oder von dem ungleichen Hammerschlag der Schmid erfunden worden sey?“ und dgl.

form wenigstens durch mehr oder minder reichliche Beiziehung der Musik. Daß dabei überall (im Grunde genommen auch in „Seelewig") das eigentlich den Kern des italienischen stile nuovo bildende Rezitativ fehlte, hat seinen Grund im individuellen, „kantablen" Stil des Komponisten Staden und ändert nichts an der prinzipiellen Nachbildung der italienischen Form. Es ist leicht möglich, daß Harsdörffer auf seinen Reisen[1] das italienische dramma per musica in dessen Geburtsland persönlich kennen gelernt hatte; der anschauliche Charakter einiger seiner einschlägigen Bemerkungen läßt so etwas beinahe vermuten. So berichtet er Bd. VI, S. 44 ff. nachstehendes:

(Die Rede ist vom ital. Theater, speziell von den sogen. „Freudenspielen".)
„Es ist .... bey diesen Freudenspielen zweyerley sonderlich zu verwundern; als die Stimmen der Singer / und Singerinnen; und dann der Schauplatz. Die Stimmen in den Italiänischen Helden- und Hirtenspielen (dann die gemeinen Händel der Freudenspiele hiervon ausgeschlossen werden /) sind auserlesen / und mit dem Reimgebäude auff mancherley weise dergestalt vereinbart / daß sie die Gemüter der Zuhörer gleichsam bezaubern."

Nun folgt eine ausführliche Beschreibung des „Schauplatzes" mit seiner gesamten technischen Einrichtung (Vorhang, Fußboden, Seiten- und Hinterwände [Kulissen] usw.) Das unvermeidliche Geräusch bei Verwandlungen mag durch die Musik verdeckt werden: „Die Music / Trompeten oder andere dergleichen Getön / kann solches Gerümpel überstimmen."

„Als zu Florentz der erste Aufzug im Gesang aufgeführet wurde / ist solches in einem kleinen Zimmer / sowohl die Stimme / als den darein lautenden Musicklang vernehmlicher zu machen / beschehen: Weil man aber wenig Zuhörer / wegen des kleinen Raumes haben können / ist hernach der Schauplatz erweitert / und sind vielmals auch unter freyem Himmel / bey Nacht / dergleichen Singspiele angestellet worden."
(Es folgt nun die Beschreibung eines kurzen allegorischen Spiels, die musikalisch keine sonderliche Bedeutung hat.)

Auch in einzelnen Details zeigt sich Harsdörffer als gelehriger Schüler der Florentiner, an Klarheit und Prägnanz der Anschauung dabei teilweise über sie noch hinausgehend. So ist beispielsweise die Idee vom „Gesamtkunstwerk" sehr unzweideutig mit folgender Bemerkung fixiert:

---

[1] Vgl. Tittmann, a. a. O. S. 7.

Bd. III, S. 171.

„Ich habe vielmals betrachtet / daß nichts schicklicheres sey / zu den Gesprächspielen / als die Mahl- Reim- und Musickunst / solche drey Stücke nun / miteinander zu vergesellschaften / können einen prächtigen Aufzug bringen ... kan doch die Bewandnis eines Dings nicht besser waar genommen werden, als durch die sichtbare Fürstellung, die vernehmliche Erregung deß Gehörs und innerliche Hertzens bewegung der wolbegründeten Ursachen."

Er leitet damit das dramatische Spiel „Von der Welt Eitelkeit" (s. u.) ein, in dessen weiteren Verlauf er auch noch für die „Programmouvertüre" und das nach Florentiner Muster „verdeckte", d. h. hinter den Kulissen aufgestellte Orchester eintritt. Reich an solchen Detailbemerkungen sind noch die von Eitner bei seinem Neudruck nur teilweise berücksichtigten[1] Zwischenreden im Abdruck des Textes der „Seelewig". Hier finden wir zunächst an einer Stelle eine stilistisch-ästhetische Bemerkung, die dem Florentiner Geist verwandt ist:

Bd. IV, S. 65.

„Die Musik sol sich nicht allezeit nach dem Gehör richten / sondern nach den Grundrichtigen Kunstregeln: denn alles was der Kunst gemäß ist / wird von dem Ohr für richtig geprüfet; aber nicht alles, was dem Ohr angenem / ist auch für Kunstrichtig zu halten!

Die übrigen Notizen betreffen teilweise nicht uninteressante Formfragen. So wird z. B. zwischen dem einfachen Strophenlied, als Beispiel für welches (IV, S. 79 f.) Trügewalds Lied „Soll das mich nicht recht betrüben" (Eitners Ausg. S. 76) angeführt wird, zwischen dem „Wechsel-Lied gemeiner Art" (IV, S. 62), worunter das liedmäßig dialogisierende „Duett" zwischen Trügewald und Künsteling: „Künsteling ich muß dir klagen" (Eitner, S. 70) verstanden wird, und endlich zwischen der durchkomponierten Form unterschieden. Darauf deutet die über den Prolog der „Musik" gemachte Bemerkung (IV, S. 45) hin: „Wil man wenig Noten haben, so kan es, als ein Lied, von vier Reimzeilen zu den andern gesungen werden / oder durch und durch Erzehlungsweiß (in genere recitativo) in die Music gesetzet werden." Daß Staden die einfachere Liedform gewählt hat, hat sicher nicht nur in Raumrücksichten seinen Grund, sondern auch darin, daß der Meister der breiteren Monodienform wohl noch nicht recht mächtig war. Auch die musikalische

[1] A. a. O. S. 135 ff.

Bewältigung den Sonettform hat Staden in dem ersten Gesang Künstelings (Eitner, S. 68) vorwiegend liedmäßig gefaßt. „Diese und dergleichen Sonnet oder Klingreimen mögen auf mancherley Art gesetzet werden, hier ist eine gleiche, doch schickliche Mensur" heißt die diesbezügliche Bemerkung (IV, S. 52). Die frühere italienische Monodiekomposition stellte bekanntlich für diese und ähnliche Dichtformen verschiedene, teilweise recht komplizierte musikalische Schemata auf[1]. Übrigens hat Staden selbst gelegentlich an späterer Stelle (vgl. Eitner, S. 94) mit Herzigilds „Ihr Schwestern höret mich" eine freiere Gestaltung der Sonettform versucht.

Beachtenswert ist eine Bemerkung bezüglich des Echos: „Was kann unsern Sinn betrüben?" (Eitner, S. 103), welche sagt (Bd. IV, S. 117): „Die Music ist hinter dem Fürhang solchergestalt anzustellen / daß die Oberstimmen fragen (/) eine allein als ein Echo antwortet / dann zusammen fallen." Das könnte man fast dahin verstehen, daß die Echotakte erst solistisch zu geben, dann chorisch zu wiederholen sind, wovon sich die Autoren möglicherweise einen besonderen theatralischen Effekt versprachen. Noch ist endlich beachtenswert eine Notiz betreffend den Gesang der Sinnigunda: „Die schwanke Nachtigal" (Eitner, S. 108): „Dieses alles erhebet die Music noch viel künstlicher / indem das Todenlied den Ton führt: Wann mein Stündlein vorhanden ist / und der Trompeten Schall so wol als das Lispeln des Wassers auf das Ersinnlichste mit eingebracht worden." In der Tat ist bei der Stelle des Textes „und gleich einem Todenlied ihr Ach und Wehmut singt" das bekannte Kirchenlied melodisch zitiert, wie auch die Trompeten durch die fanfarartige Führung der Singstimme bei „Wie der Trompetenschall mit Pracht und Macht erklingt" und das Säuseln und Lispeln (übrigens auch das Singen der Nachtigall) durch entsprechende Koloraturen in madrigalesker Weise angedeutet ist. Der spezielle Hinweis darauf aber zeigt, welchen Wert man damals auf solche poetisierende Fassung der Musik legte; insbesondere interessiert es, hier bereits jener poetisierenden Verwendung von Choralmelodien zu begegnen, die dann in der instrumentalen und dramatisierenden Kirchenmusik des Bachzeitalters ein so beliebtes Wirkungsmittel wird. —

[1] Vgl. E. Schmitz, Beiträge z. Geschichte d. ital. Kammerkantate im 17. Jahrh. (Leipzig 1909) S. 21 f.

Wie Harsdörffer die Form seiner Gesprächspiele überhaupt einem italienischen Vorbild[1] entlehnte, so entnahm er auch die dichterische Aufmachung ihres dramatischen Teils jener Quelle: die mit Heldenaktionen untermischte Schäferei, und vor allem den starken Hang zur Allegorie. Die mit letzterem Hand in Hand gehende Neigung zu vorwiegend stumm pantomimisch-bildnerischen Darstellungen mag vielleicht teilweise auch auf Einflüssen des französischen Balletts basieren, das Harsdörffer möglicherweise auch an Ort und Stelle kennen lernte. Nach dieser Richtung scheint eine Bemerkung in dem in Band II enthaltenen Abschnitt „Die Dantzspiel" hinzudeuten, wo es heißt:

S. 301. „Ich weiß mich zu erinnern / daß der König von Frankreich ein solches Dantzspiele von den Trachten der vier Teil der Welt: von den vier Jahrzeiten; von den Sternen / etc. und viel andere grosse Herrn von andern Heydnischen Gedichten haben dantzen lassen."

Diesen pantomimisch-ballettartigen Charakter tragen auch mehrere der musikalisch-dramatischen Beiträge. Tittmann (a. a. O., S. 184) charakterisiert diese Kunstgattung dahin, daß bei solchen Balletts die „Stellung und Anordnung der Figuren, und die Pracht des äußeren Aufzuges . . . . das Wesentlichste ist. Ein solches Ballet ist weiter nichts als ein allegorisches Gemälde mit lebenden Figuren ausgeführt, und in seinen Scenen wechselnd. Das Gesprochene will nichtsweniger als ein Dialog sein; es ist nur eine Erklärung der Bilder, von ihnen selbst hergesagt. Durch eingelegten Tanz nähern sich diese Aufführungen sogar unserm heutigen Ballet."

Wir teilen nun, um wenigstens ein vollständiges Beispiel zu geben, das Spiel „Von der Welt Eitelkeit" von Harsdörffer, Musik von Staden, als praktische Ergänzung des theoretisch Ausgeführten mit[2]. (Bd. III, S. 171 ff.)

Nach einer einleitenden, oben bereits wiedergegebenen Bemerkung wird zunächst der Plan des Spieles entwickelt.
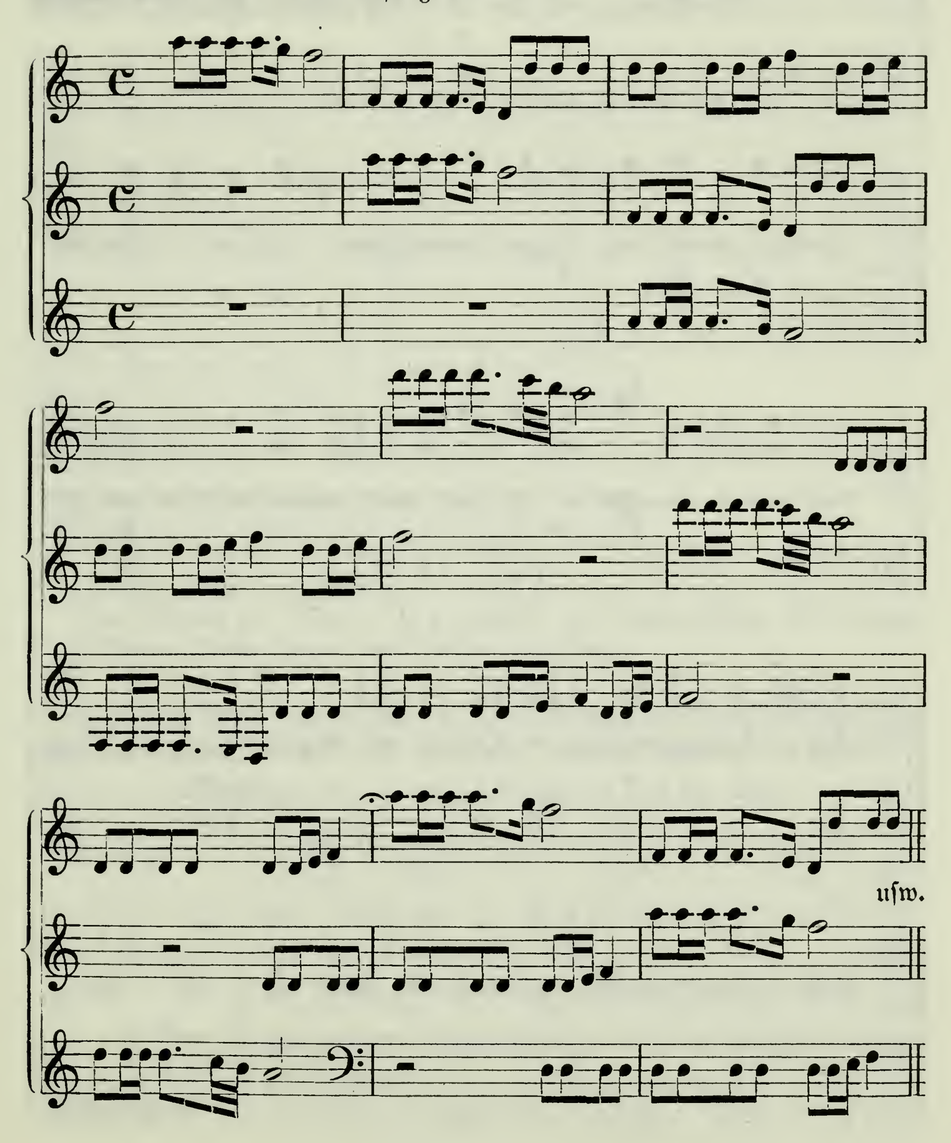
Die Eitelkeit der Welt solle in vier Aufzügen dargestellt werden: Reichtum — Ehre — Wolleben — Lust- und Liebesseuche; diese sollen symbolisiert werden durch Morgenröte — Tag — Abend — Nacht. Diese

[1] Vgl. Girolamo Bergaglis Dialogo de giuochi (Venedig 1581) u. ähnl. (Tittmann, a. a. O. S. 22).

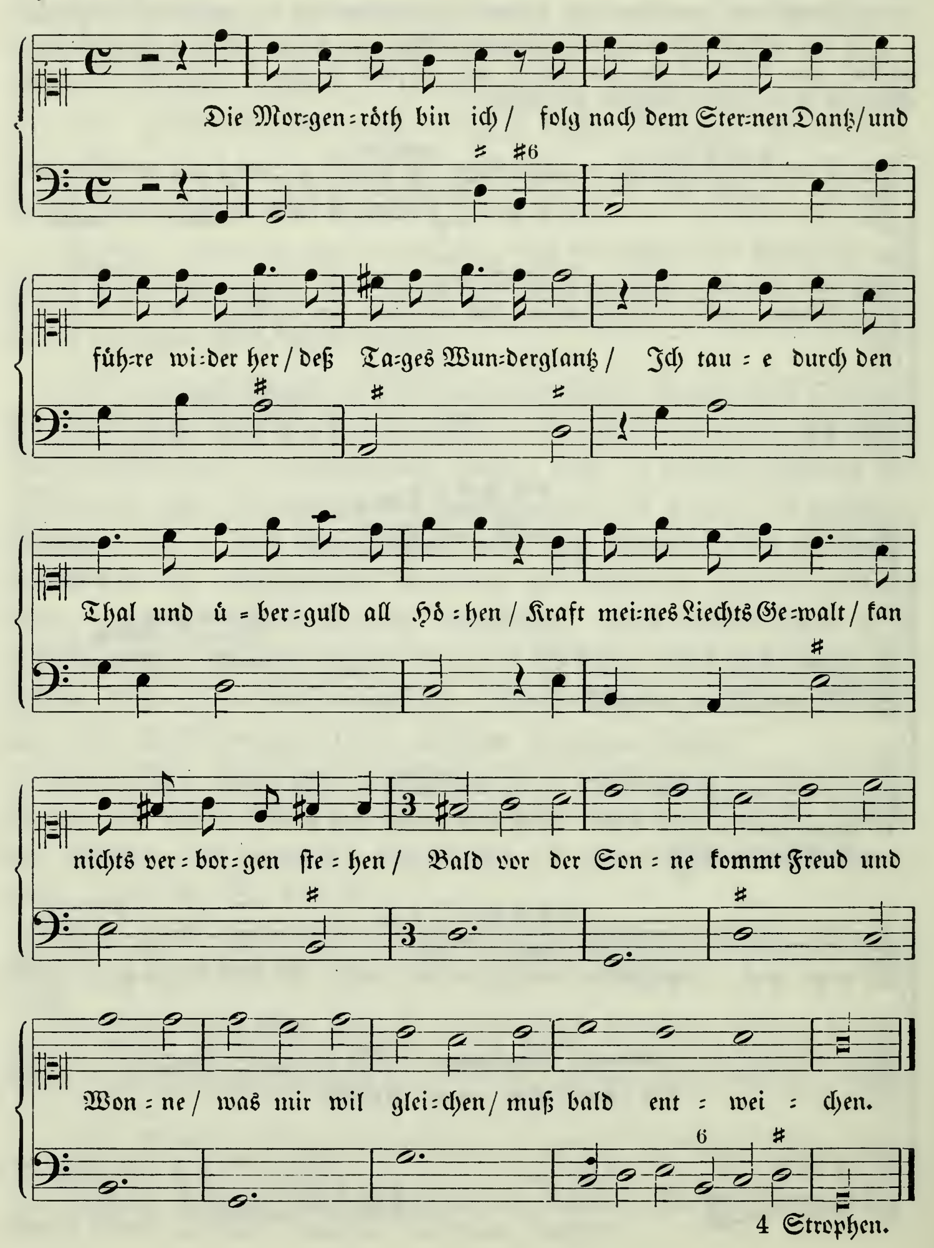
[2] Ziemlich zahlreiche kleine Druckfehler im Notenteil sind stillschweigend berichtigt, die im Original fehlenden Taktstriche eingesetzt.

Perſonen „ſollen auf einem beſondern Schauplatz oder darzu bereiten Gerüſte / welche ſich alle mal verändert / eingeführet / und alles mit dazu ſchicklichen Sinnbildern aufgezieret ſein". Dann Beſchreibung des Baus der Bühne mit Vorhang und Dekorationen (Kuliſſen) „das gantze Gemach muß finſter ſeyn / und an den vierdten Ort drey groſſe runde Liecht löcher übereinander haben / daß man ſelbe nach und nach eröffnen / und gleichſam die Sonne aufſteigend und nidergehend / weiſen kan.

„Geſetzt nun / es ſeye alles finſter / wie es vor bey anbrechenden Tage iſt. ſo ſoll ſich ein Haanen- und Hennengeſchrey von dreyen Geigen hören laſſen / welches zum Vorſpiel in eine Fugen kan verfaſſet werden / und deſſelben dritte Stimme eine Oktav underer anfangen.



Dann soll der Vorhang aufgehen, und die „Morgenröte“ tritt hervor: „und soll folgende Reimlein singen / und hinter dem Fürhang mit einer Teorbe Teorbata darein gespielet werden. Wann man aber alles und jedes würcklich fürstellen wolte / so wäre man nicht eben an besagtes Instrument gebunden / man könte ein Geigenwerck / eine Lauten / ein Positiv / oder dergleichen etwas gebrauchen / jedoch daß deß Singenden Stimme darbey vernemlich und für der Music gehöret würde“.

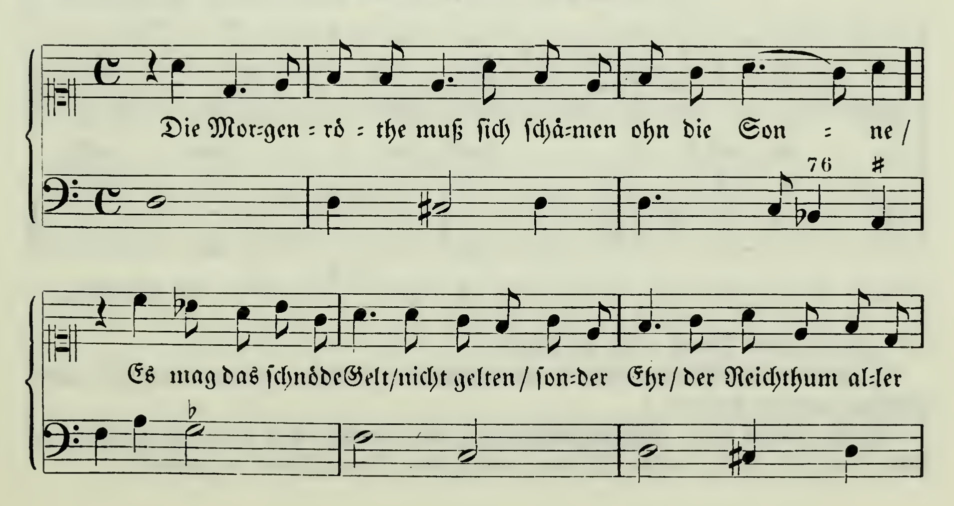


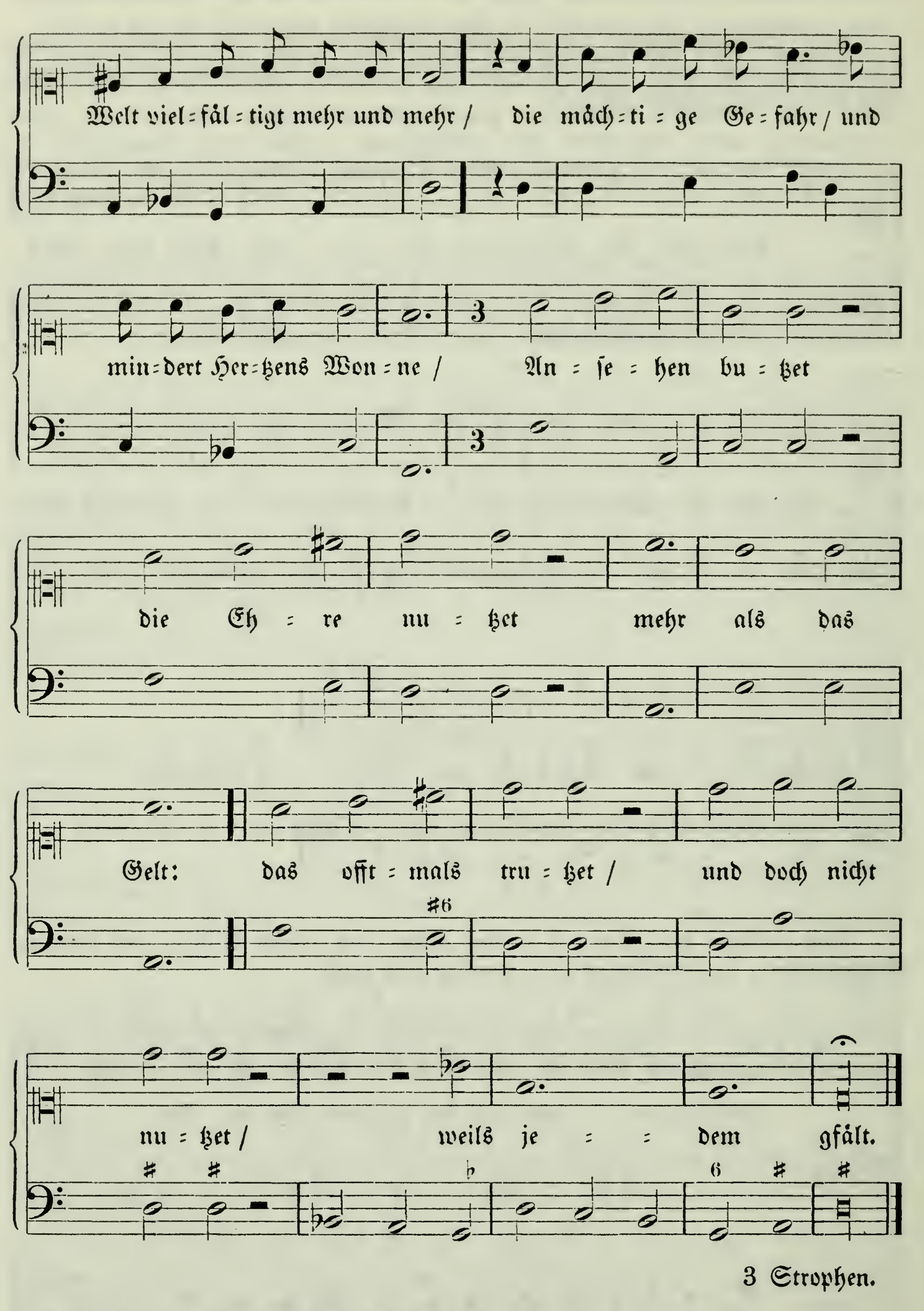
4 Strophen.

Als „Schalthandlung" (interscenium) erscheinen nun drei Schmiedegesellen, die „können nach ihrem Dreyschlag folgendes Liedlein anstimmen: Vielleicht daß eine Leyrn dazu gehöret werde".

Tap=ffer ihr Gsel=len/ an eu=ren stel=len/ weils
Ei=sen er=hitzt/ macht wi=der=prel=len/ deß Am=boß
Schwel=len/ das don=nert und blitzt. 5 Strophen.

Nun erscheint der „Tag" d. h. die „Ehre" auf einem Wagen mit Kronen, Bischofshüten, Lorbeerkränzen usw. verziert und singt:





„Sind diese Lieder nicht zu kurtz?"

„Fernere Außführung kônte man leichtlich beybringen / wenn alles zu Werk gerichtet werden solte."

Folgt wieder eine „Schalthandlung". Wie vorher drei Schmiedegesellen, so jetzt „drey Drescher / welche sich mit folgendem Baurnlidlein ermahnen:

Ihr Dre = ſcher ſchwingt die Drü = ſchel frey /

der Fey = er = a = bend naht her = bey / der
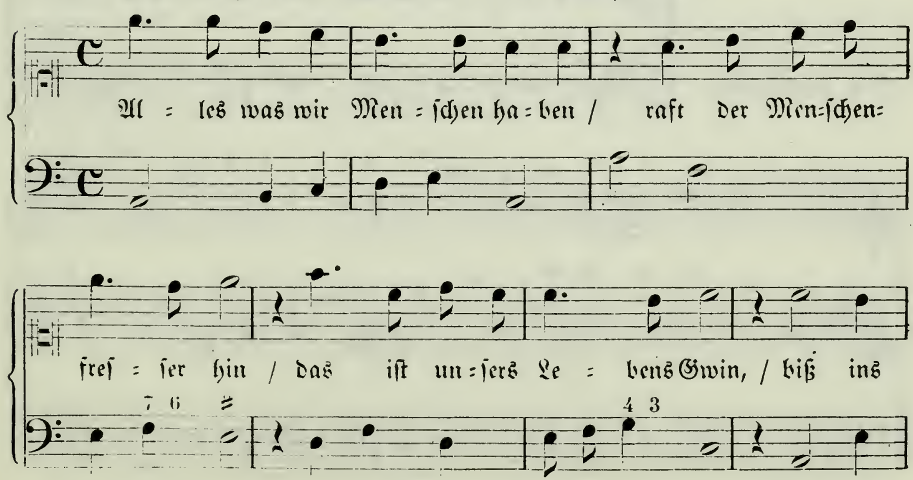
lan = ge Tag wil ſich nun nei = gen / und ab = ſtei = gen.

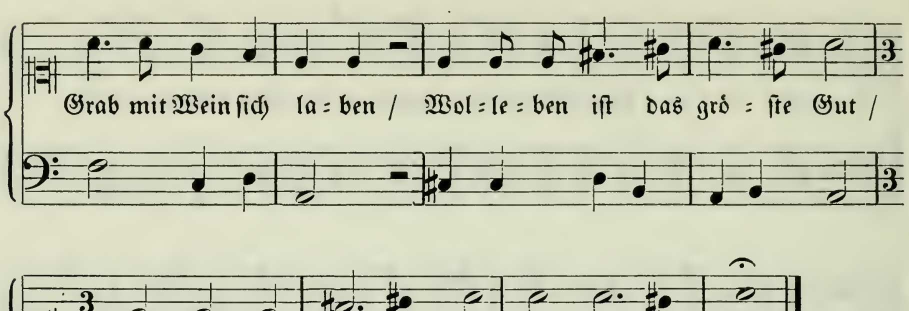
3 Strophen.

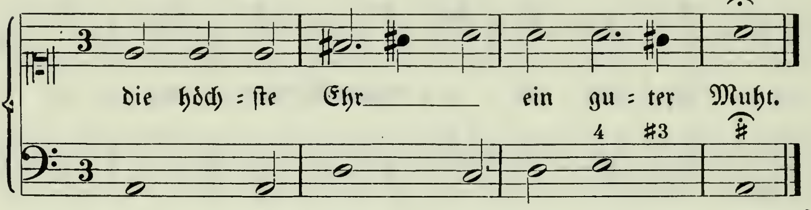
Anmerkung nach der dritten Strophe:

„Es wird der Mahlerey= und Muſicverſtändige Leſer leichtlich ermeſſen / daß jenes in ſo geringen Raum nicht wol erkantlicher hat können fürgewieſen werden; Dieſe aber nach Italianiſcher Art alſo geſetzt / das ohne ſelber Kundigung der Kunſtmäſſige Nachdruk dieſer Lieder nicht zu vernemen.“

Nun folgt der „Abend“, das Sinnbild des „Wohllebens“.







5. Str.

Folgt die dritte „Schalthandlung":

„Vier verschembärte Mumfantzen finden / welche die dritte Schalthandlung / mit einem zierlichen Dantz / und durch allerhand artliche Verwechßlungen / diese Buchstaben machen sollen."

EITELKEIT

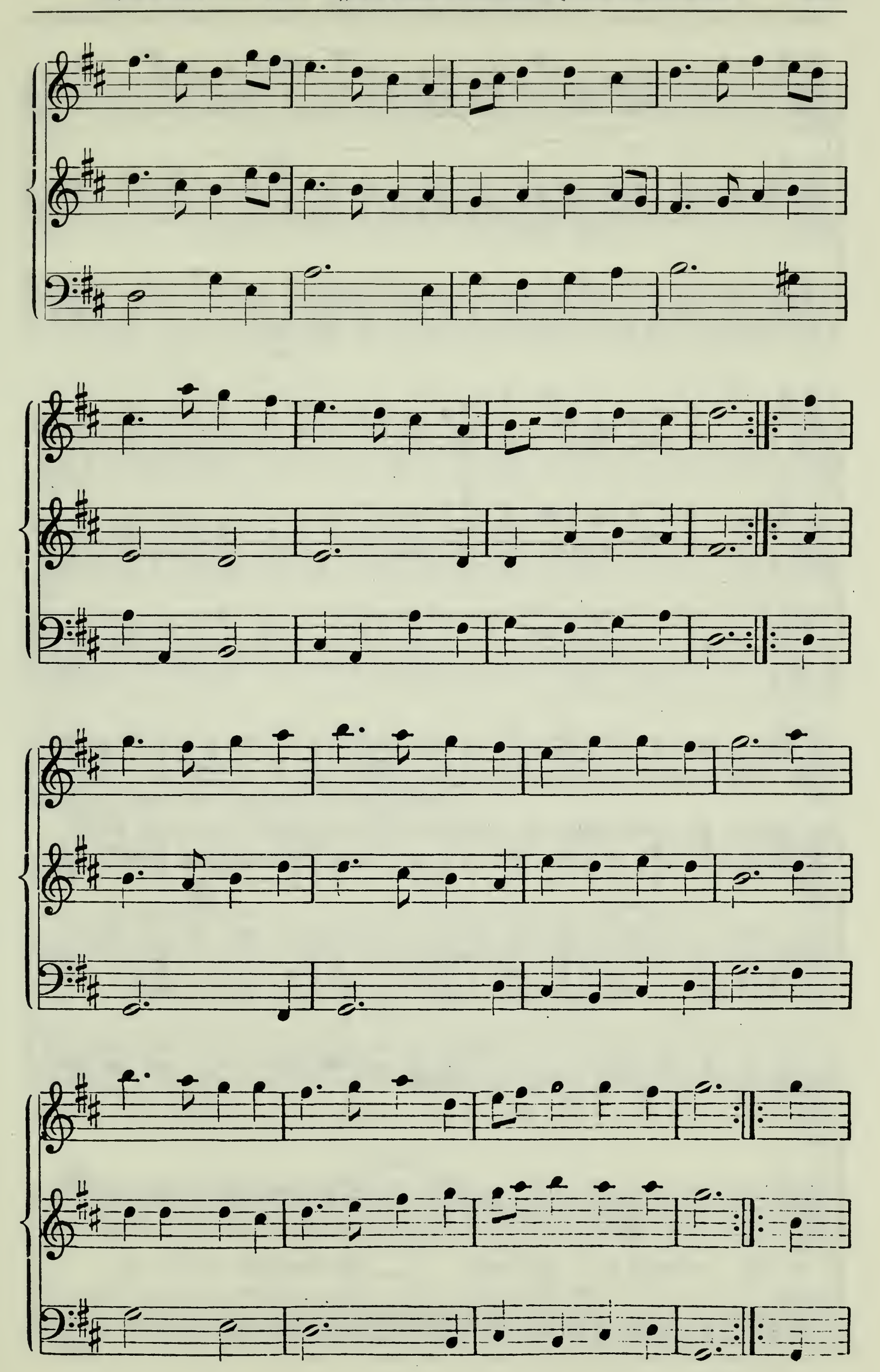
[Notierung i. O. partiturmäßig mit Taktstrichen.]

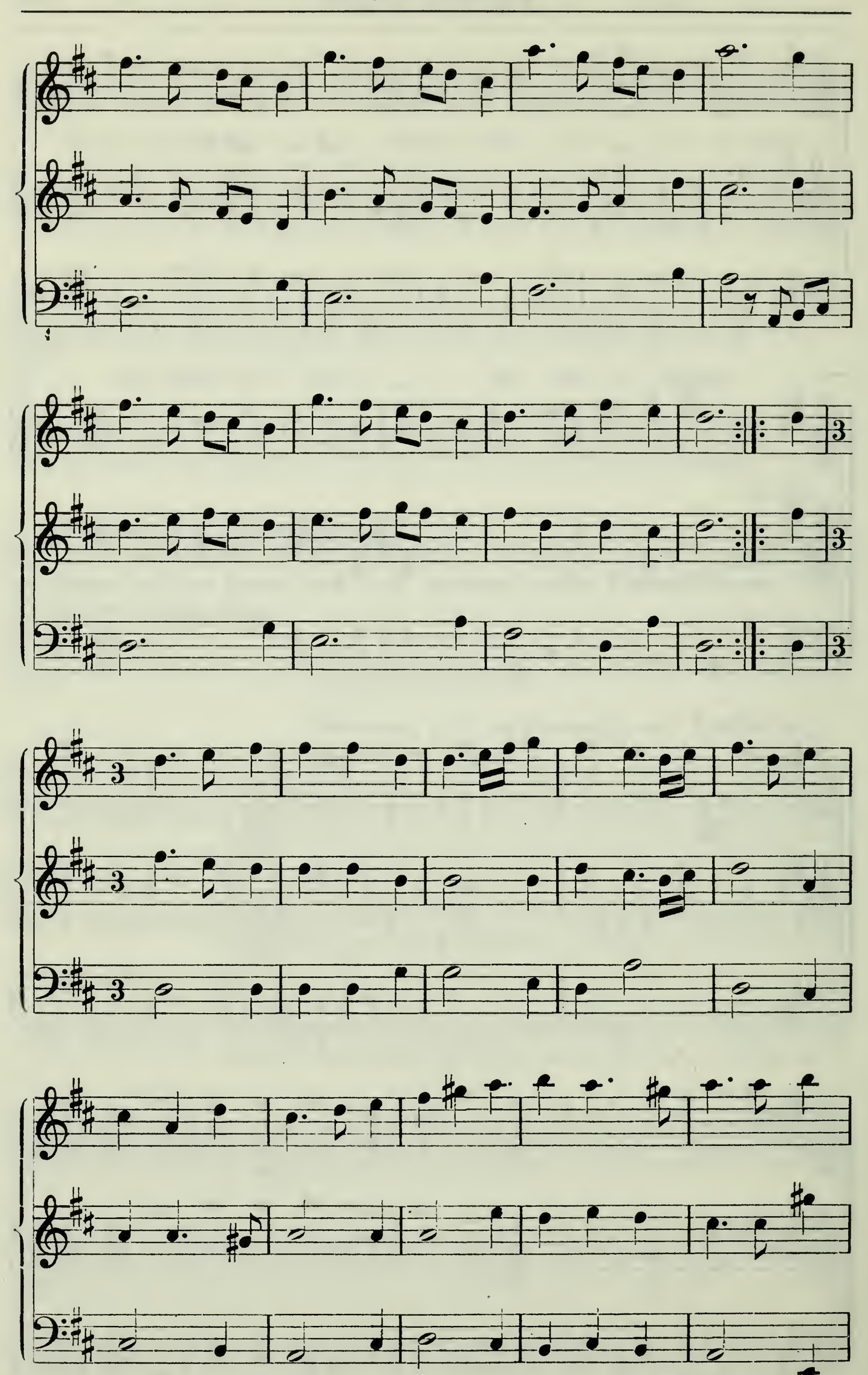
Dantzspiel mit 3 Geigen.

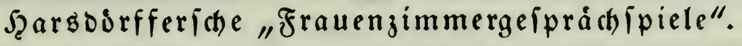
Die 1. Oberstimme.

Die 2. Oberstimme.

Die Unterstimme.
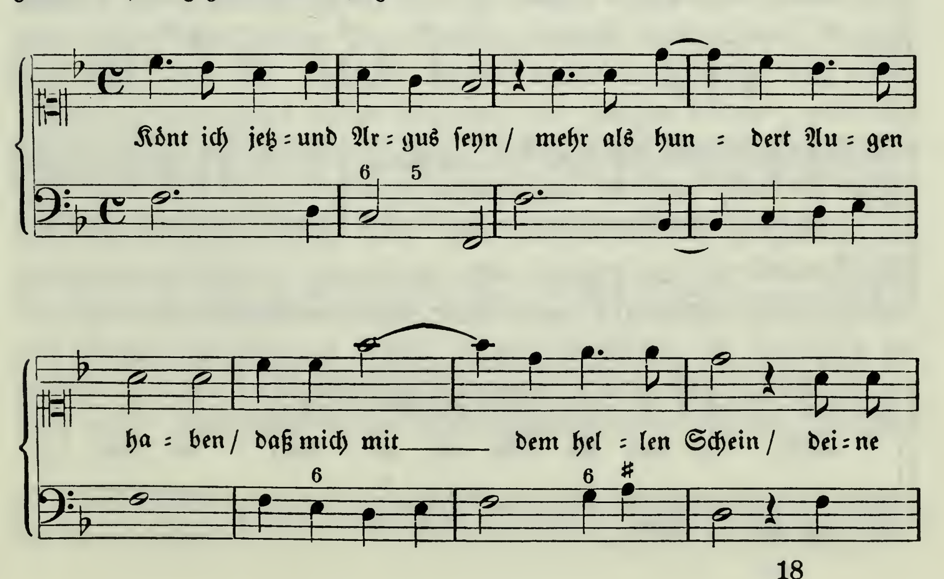


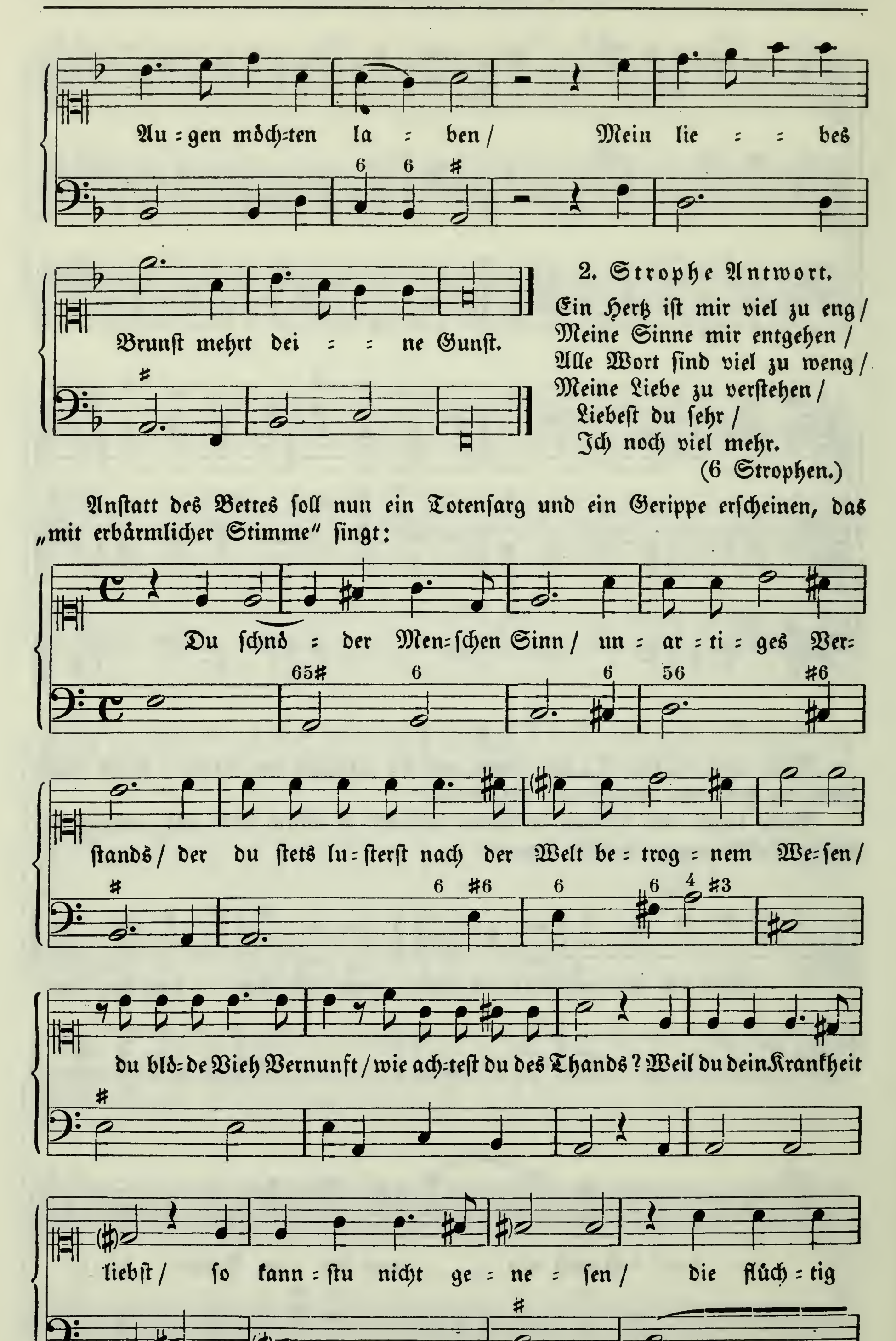

3
3
3



Nun folgt: „Die Nacht führet auf die Eitelkeit der Liebe / durch einen Jüngling und eine Jungfrau / vorgeſtellet.“

Beide liegen mit ſchwarzem Samt bekleidet in einem Bett und „mogen folgender Geſtalt gegeneinander ſingen“:



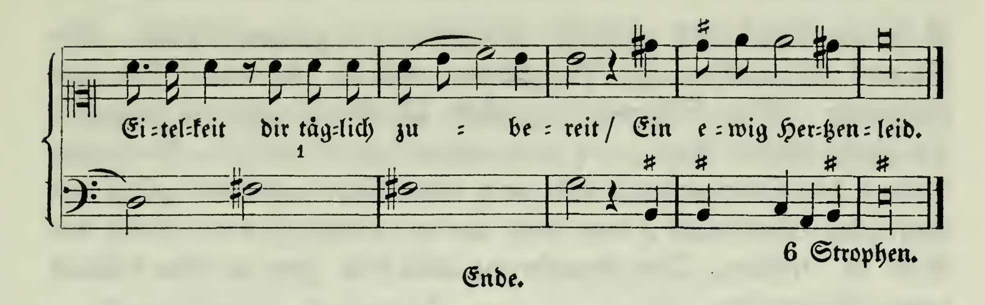


2. Strophe Antwort.

Ein Hertz ist mir viel zu eng /
Meine Sinne mir entgehen /
Alle Wort sind viel zu weng /
Meine Liebe zu verstehen /
Liebest du sehr /
Ich noch viel mehr.

(6 Strophen.)

Anstatt des Bettes soll nun ein Totensarg und ein Gerippe erscheinen, das „mit erbärmlicher Stimme“ singt:



Ende.

Damit ist das Spiel zu Ende. Die theoretischen Ausführungen darüber schließen mit der die Idee vom „Gesamtkunstwerk" nochmals andeutenden Bemerkung:

„Hierauß erhellet / wie alle Künste gleichsam als in einer Ketten aneinander hangen / deren ein Glied in das andere geschlossen / und absonderlich zwar ihre vollkommene Rundungen / jedoch ohne so dienstliche Stärkleistung / haben. Die Reimkunst ist ein Gemälde / das Gemälde eine ebenstimmende Music / und und diese gleichsam eine beseelte Reimkunst."

Im einzelnen ist zu dem Beispiel nicht viel zu bemerken; es spricht für sich selbst. Die „Hahnen- und Hennenfuge" zu Anfang (i. O. „geschlossen" d. h. auf eine Zeile mit Einsätzzeichen notiert) ist, wie bereits früher erwähnt, eine Hinneigung zur Idee der Programmouvertüre in allerdings noch recht bescheidenen Grenzen. Die Notiz zum Prolog der Morgenröte bringt einiges über Generalbaßbesetzung mit der charakteristischen Warnung, daß unter keinen Umständen die Stimme gedeckt werden dürfte. Das Lied der Morgenröte selbst fällt durch die teilweise ziemlich komplizierte Periodik auf. In einer der nächsten Anmerkungen entschuldigt der Komponist die Knappheit seiner Formen, die „kurzen Lieder", und läßt gleich darauf durchblicken, daß der Hauptgrund dafür Raummangel sei. Bei den Liedern der Schmiede und Drescher fällt die Notation im Sopranschlüssel auf. Wir wissen aus der zeitgenössischen italienischen Musik, wie wenig man damals auf die Charakteristik der Stimmunterschiede achtete, doch mag in unserem Fall die Wahl des Sopranschlüssels in dessen Gemeinüblichkeit, die beiläufig der unsers heutigen Violinschlüssels entsprach, den Hauptgrund haben. Mit dem „Dantzspiel" ist der echte Ballettcharakter erreicht; übrigens

[1] Generalbaß in diesen Takten ganz korrumpiert. Wahrscheinlich so gemeint, wie oben gegeben.

ist dieses Stück das vielleicht wertvollste des ganzen Spiels. Die Melodik ist gefällig, der Periodenbau und die Harmonik klar und verständig. Man sieht wie viel näher Meister Staden die heimische Tanzkomposition liegt, als der italienische Liederstil. Der letzte Gesang des Totengerippes will mit seiner Chromatik das „Erbärmliche" des Ausdrucks, von dem in der vorhergehenden Notiz die Rede ist, treffen. Das Experiment hält sich aber in sehr bescheidenen Grenzen. —

Es ist aus Raumrücksichten leider nicht möglich, in ähnlicher Weise nun auch die übrigen noch unveröffentlichten, praktisch-musikalischen Beiträge der „Gesprächspiele" mitzuteilen. Eine später zu erwartende Ausgabe der Werke Theophil Stadens in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" wird ihnen wohl gebührende Berücksichtigung zuteil werden lassen, um so mehr als die Quellen zur Frühgeschichte des deutschen weltlichen Gesangs im stile nuovo ohnedies nicht sehr reichlich fließen. Unser Beispiel hat immerhin aber das prinzipielle Muster dieser Musikstücke und ihrer „dramatischen" Zusammenfassung gegeben. Der bedeutendste unveröffentlichte musikdramatische Beitrag des Harsdörfferschen Werkes, die „Tugendsterne" (Titel siehe bei Eitner, a. a. O. S. 147) sind ganz im gleichen Charakter und Stil gehalten[1]. Ein Verzeichnis der in den Gesprächspielen überhaupt gebrachten Musiknummern gibt Eitner a. a. O. S. 146, allein er ignoriert dabei ihre jeweilige Zusammenfassung zu einer dramatischen Einheit. So gibt er unter Ziff. 7—14 die „Nummern" unseres „Eitelkeit"-Spiels, die Ziff. 1—4 gehören zusammen zu einem Spiel „Vom halben Umbkreiß" (Bd. II, S. 277 ff.) Die beiden Lieder „Venus ich will dein vergessen" und „Nun die Luft verfinstert ganz" (Eitner, Ziff. 5 und 6) sind Einlagen in das „Schau- oder Freudenspiel der Sprichwörter"[2] (Bd. II, S. 374 ff.), ein Lustspiel, dessen Handlung mit ihren Verkleidungsszenen, Verwicklungen usw. an den Typus des venetianischen Opernlibrettos erinnert. Die drei Lieder im 4. Teil (Eitner, Ziff. 15—17) haben keinen dramatischen Zusammenhang. Die Bemerkungen Eitners, das Lied „Mütterlein

[1] Beschreibung und Inhaltsangabe siehe bei Tittmann, a. a. O. S. 197 ff. —

[2] Vgl. Tittmann, a. a. O. S. 194 ff.

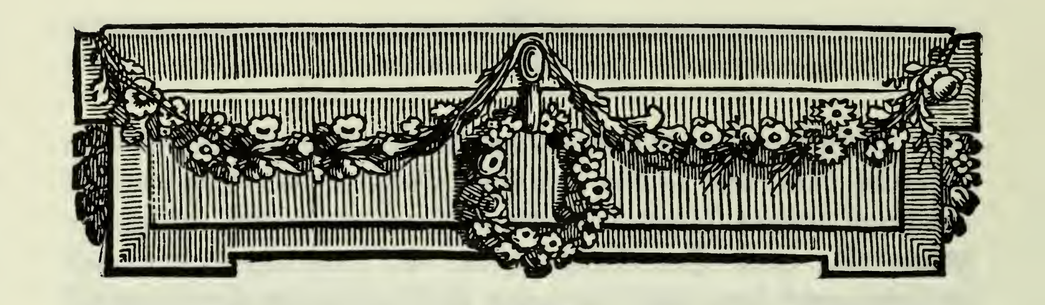
was wollt ihr sagen" unterscheide sich in Ausdruck und Form wesentlich von den andern, entbehrt durchaus der Begründung. Überhaupt besitzen sämtliche Gesänge Stadens in den Gesprächspielen eine große Familienähnlichkeit: die melodischen Formeln, die Harmoniefolgen, sowie der ganze Aufbau sind ziemlich stereotyp: der Reichtum der Erfindung des Meisters ist noch etwas beschränkt durch die Bewegung in der neuen, fremden Form. —

Bedeutsamere Seitenblicke auf die sonstige Musikpraxis der Zeit sucht man in den Gesprächspielen ziemlich vergeblich. Nur hie und da erinnert ein Zitat aus Praetorius, eine Klage über den aus den „neueren Liederbüchern" ersichtlichen Verfall der Tonkunst, ein Stoßseufzer über das viele Lautenstimmen usw. an das musikalische Milieu von damals. Eine kleine gelegentliche Notiz über die Meistersinger (Bd. IV, S. 13):

„Ob nun ihre Gedichte schlecht sind / und das Gesang dem Choral / oder der Ebreer Musik nicht ungleich zu hören / so haben sie doch feine Regel / und ihre Wissenschaft in solcher Verfassung / daß sie ungezweifelt sagen können / was gut oder böß ist . . ."

ist mit ihrem ironischen Ton ein charakteristisches Zeichen, wie sehr damals bereits das Ansehen der einst so blühenden Gilde gesunken war. Beachtenswert für die Frage der Rhythmik der Meistersingermelodien erscheint die Bemerkung über ihren „choralartigen" Vortrag. Im übrigen läßt sich, wie gesagt, nach solchen und ähnlichen Richtungen hin in den Gesprächspielen nicht mehr viel Auskunft holen. Diese Schweigsamkeit vieler Autoren namentlich des 17. Jahrhunderts über die Elemente ihrer Musikpraxis ist eine oft gemachte und oft beklagte Beobachtung. Ohne sie könnten die enzyklopädischen „Gesprächspiele" eine noch weit wertvollere musikgeschichtliche Quelle sein, als sie es so sind.





„Denkmäler der Tonkunst“ vor hundert Jahren.

Von

Max Schneider, Berlin.

Als 1892 der erste Band der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ erschien, war der Plan einer großzügigen Denkmälerunternehmung gerade ein Jahrhundert alt geworden. Johann Nicolaus Forkel hatte nämlich im Vorwort zu seiner grundlegenden „Allgemeinen Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher“ (1792) den ausführlich begründeten Wunsch geäußert, daß ein fähiger und mit hinlänglichen Hilfsmitteln versehener Mann für die „Literatur der praktischen Musik“ etwas Ähnliches unternehmen möchte, wie er, Forkel, für die „theoretische Musik“. Da er nicht sicher sei, „die zu einer Herausgabe der Werke selbst erforderlichen günstigen Umstände vereint zu sehen“, beschränke er sich auf ein systematisch und chronologisch geordnetes, hin und wieder mit kritischen und historischen Anmerkungen begleitetes Verzeichnis der musikalischen Kunstwerke. Immerhin aber gebe er die folgende Disposition für eine künftige Denkmälersammlung an.

„I. Kirchen-Componisten. Ihre Werke sind:

1) Geistliche Liedermelodien von Jahrhundert zu Jahrhundert.
2) Missen und Motetten vom Anfang des Contrapunkts an.
3) Oratorien und Cantaten, ebenfalls von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten.
4) Instrumentalsachen für die Kirche, z. B. Kirchenkonzerte, Orgelvorspiele, variirte Choräle, Fantasien, Fugen etc.

II. Theater-Componisten. Begreifen unter sich:
1) Ernsthafte Opern.
2) Komische Opern.
3) Intermezzi etc.

III. Kammer-Componisten. Hieher gehören:
1) Madrigale.
2) Cantaten.
3) Einzelne Arien.
4) Oden-Melodien.
5) Sinfonien.
6) Concerte für alle Instrumente.
7) Quintette, Quartette, Trios, Duette.
8) Sonaten oder Solos für alle Instrumente.

IV. Virtuosen nach ihren Instrumenten, worunter auch Sänger und Sängerinnen gehören.

V. Berühmte Instrumentenmacher aller Art.

Erweiterungen und Unterabteilungen finden sich von selbst, sobald man mit Ernst an die Arbeit geht. Außer dieser Classification müßten sodann wenigstens bey den vorzüglichsten Componisten, Sängern und Spielern einige Nachrichten von ihrem Leben, von der Art ihrer Bildung, von den Mustern, welchen sie gefolgt sind etc. beygebracht werden. Könnte endlich der Verfasser eines solchen Werks ebenfalls nur bey den vornehmsten Künstlern etwa gar über ihren Styl, über den Reichthum ihrer Modulation, über den Gebrauch und die allmähliche Einführung neuer, vorher unbekannter Intervallen, melodischer und rhythmischer Wendungen, über Eigenheiten des Vortrags etc. kritische Vergleichungen anstellen, so müßte es sowohl für Liebhaber als für den Künstler und Geschichtsforscher äußerst interessant und lehrreich werden."

Etwa acht bis zehn Jahre später — das genaue Datum war bisher nicht zu ermitteln — faßt Joseph von Sonnleithner in Wien[1], anscheinend noch ohne Kenntnis des Forkelschen Entwurfs, den gleichen Plan und veröffentlicht den nachstehend unter I abgedruckten Prospekt[2]. Die Reisen, von denen er darin spricht, hat er tatsächlich unternommen; Forkel selbst teilt mit[3], daß er Sonnleithner „auf diese Weise" kennen lernte. Natürlich kam bei dieser Zusammenkunft auch Forkels Plan zur Sprache, und Sonnleithner zögerte keinen Augenblick, dem „Verfasser der berühmten Geschichte der Musik" die Leitung des Unternehmens zu übertragen. Die nächste Folge war ein zweiter Prospekt, der in wesentlichen Punkten von dem ersten abweicht und zur Vergleichung hier unter II gegenübergestellt sei.

[1] Mitbegründer der Gesellschaft der Musikfreunde.
[2] Kgl. Bibliothek Berlin, in Mus. pract. 10655 (Sonnleithner).
[3] Nachgelassene Schriften, Kgl. Bibl. Berlin, mus. ms. theor. 50, Blatt 4.

I.

Geschichte der Musik in Denkmählern von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Mit den Bildnissen und Biographien der berühmten Tonsetzer. Unter der Leitung der Herren Georg Albrechtsberger, Joseph Haydn und Anton Salieri. Heraus gegeben von Joseph Sonnleithner.

Von der Musik der Griechen und Römer hat man keine Denkmähler mehr; noch weniger von der Musik älterer Völker. Die historischen Nachrichten, die wir besitzen, geben uns von ihr einen erhabenen Begriff. Wir wissen, daß sie die größten Wirkungen hervorbrachte, welche in der neueren Zeit nicht mehr hervorgebracht wurden. Auch rechtfertigt einiger Maßen den großen Begriff, den wir uns davon machen, die hohe Stufe der Vollkommenheit, auf welcher die übrigen bildenden Künste, die Bildhauerkunst, Mahlerkunst, Tanzkunst bey diesen Völkern standen. Warum sollten sie durch das Ohr nicht eben so richtig gefühlt haben, als durch das Auge? Doch auch zugegeben, daß der theoretische Theil der musicalischen Kunst erst ungleich später so ausgebildet werden konnte, als er in der neueren Zeit ausgebildet worden ist, so ist doch der Verlust aller Denkmähler der alten Musik immer noch in anderen Rücksichten zu beklagen. Aber auch, aus der neueren Zeit, aus der Zeit der Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste, haben wir nur wenig Denkmähler. Die Gesänge der Troubadours, der Minnesänger, und eben so die Compositionen des Orlando Lasso, Philipp de Monte, und so weiter, sind nur hier und da auf Bibliotheken und Kirchenarchiven verwahrt, oft, ohne daß man es selbst nur weiß. Die Werke der älteren Italienischen Tonsetzer sind wohl in Italien, jene der Deutschen in einigen Theilen von Deutschland, aber nicht alle Meisterstücke der verschiedenen Nationen allenthalben bekannt, und das sollten sie seyn. Wäre es nicht sehr leicht möglich, daß die Meisterstücke

II.

Geschichte der Musik in Denkmälern von der ältesten bis auf die neueste Zeit, mit den Bildnissen der berühmtesten Tonsetzer. Nach einem historischen Plane des Herrn Forkel, Doctors und Musikdirectors zu Göttingen, unter der Leitung des Herren Georg Albrechtsberger, Kapellmeisters an der Domkirche zum heil. Stephan zu Wien; Joseph Haydn, Doktors der Musik und Kapellmeisters des Herrn Fürsten Esterhazy; Anton Salieri, k. k. ersten Hofkapellmeisters. Herausgegeben von Joseph Sonnleithner.

Von der Musik der Griechen und Römer haben wir nur sehr wenige und unbedeutende Denkmäler mehr. Die historischen Nachrichten, die wir besitzen, geben uns von ihr einen erhabenen Begriff, und wenn man den Grad der Vollkommenheit, den die übrigen schönen Künste bei diesen Völkern erreicht hatten, erwägt, so kann man mit vielem Grunde fragen: warum sollten sie durch das Ohr nicht eben so richtig gefühlt haben, als durch das Auge?

⋮

(Wie nebenstehend bis:)

⋮

Aber auch aus der neueren Zeit, aus der Zeit der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften haben wir nur wenig Denkmäler. Viele sind verloren, viele liegen auf Bibliotheken und Archiven zerstreut, oft ohne daß man es selbst nur weiß. Man besitzt zwar mehrere vortreffliche Werke, in denen die Geschichte der Musik erzählend abgehandelt wird, und der große Nutzen derselben ist entschieden. Eben so gewiß ist aber auch, daß diese Werke noch nicht alles leisten, was geleistet werden könnte und sollte; die historische Abhandlung einer Kunst, die auf die Sinne wirket, kann den Verstand, aber nicht den Sinn befriedigen. Die strengste Angabe aller Dimensionen

der neueren Kunst, ebenso wie jene der alten allmählig unbekannt werden, und endlich verlohren gehen? Man legt Antikencabinette und Gemähldegallerien an, wo junge Künstler die Werke verschiedener Meister studieren, und sich nach ihren verschiedenen Manieren bilden können; sollte es in unserm Jahrhunderte, wo die Musik vielleicht auf den höchsten Grad der möglichen Vollkommenheit gebracht ist, ein verdienstvolles Unternehmen, und gerade jetzt der wahre Zeitpunct sogar, eine ähnliche Gallerie der musikalischen Kunstwerke zu sammeln, und der Unsterblichkeit zu übergeben?

Ich unternehme es in der Hoffnung, daß das Publicum das Bedürfniß mit mir fühlen, und mich unterstützen wird. Ich werde also eine Sammlung der Meisterstücke dieser Kunst von der ältesten, das ist, von jener Zeit an, als wir Denkmähler haben, bis auf die neueste veranstalten. Ich theile diese Geschichte der musikalischen Kunst in drey Epochen. Die erste wird mit dem ältesten Kirchengesange beginnen, die Gesänge der Minnesänger, und so fort, enthalten, und mit Philipp de Monte schließen; die zweite wird den Zeitraum bis zum großen Haße begreifen, und die dritte bis in die neueste Zeit reichen.

Die Wahl der Kunstwerke selbst werden Herr Georg Albrechtsberger, Kapellmeister an der Domkirche zum heil. Stephan in Wien, im Fache der älteren Kirchenmusik, Herr Joseph Haydn, Doctor der Musik, und Kapellmeister des Herrn Fürsten Esterhazy, im Fache der Instrumentalmusik, und Herr Anton Salieri, k. k. erster Hofkapellmeister, im Fache der Oper und übrigen Vokalmusik treffen, und sie werden so viel als möglich in chronologischer Ordnung auf einander folgen. Die noch lebenden Meister werden ersucht werden, die Wahl selbst zu treffen. Herr Röllig, Official an der k. k. Hofbibliothek, wird die Übersetzung der älteren Musik in die neueren Tonzeichen besorgen. Man wird von der Antiken würde uns keinen anschaulichen Begriff von diesen herrlichen Überbleibseln der alten Kunst geben. Indeß man nun Antikencabinette und Gemähldegallerien anlegt, indeß man die Überbleibsel der alten Kunstmeisterstücke durch Zeichnungen verewigt, hat man für die Musik von dieser Seite beynahe nichts gethan. Sollte es nicht ein verdienstvolles Unternehmen, und gerade jetzt, wo die Musik so allgemein geliebt wird, der wahre Zeitpunkt seyn, um eine ähnliche Sammlung der musikalischen Kunstwerke zu veranstalten, und in dieser Sammlung zugleich die fortschreitenden Belege der Geschichte der Musik aufzustellen? Ich unternehme es in der Hoffnung, daß das Publikum das Bedürfniß mit mir fühlen und mich unterstützen wird. Das Werk, das ich Geschichte der Musik in Denkmälern betitle, wird daher eine Auswahl der musikalischen Kunstwerke von jener Zeit an, von welcher die übriggebliebenen Denkmäler beginnen, bis auf die neueste enthalten. Eine historische Einleitung, von Herrn Doktor Forkel, dem Verfasser der berühmten Geschichte der Musik, wird vorausgehen. Der älteste Kirchengesang, das musikalische Drama der H. Hildegarde aus dem zwölften Jahrhunderte, die Lieder der Minnesänger, und die übrigen alten Gesänge der verschiedenen Nazionen, die sogenannten Madrigalisten u. s. w. werden nach der Zeitordnung auf einander folgen. Man wird die Fortschritte der einzelnen Zweige der Kunst, der Kirchenmusik, der Oper, der Instrumentalmusik stufenweise verfolgen, und durch Belege anschaulich machen. Selbst die Biographien, welche die ausgewählten Werke eines jeden berühmten Tonsetzers begleiten sollen, werden vorzüglich in Bezug auf den Platz, den er in der Geschichte der Künste behauptet, bearbeitet werden, so, daß die Geschichte der einzelnen Künstler gleichsam Hand in Hand mit der Geschichte der Kunst selbst fortgehen wird. Man wird von jedem Meister nur er-

keinem Meister alles, sondern nur das vorzüglichste liefern, so wie man in einer Gallerie von jedem Meister nur einige Werke sammelt. Da mir mehrere sehr große Musikaliensammlungen offen stehen, da ich mir die seltensten Werke bereits verschafft, und was noch mangeln dürfte, durch Freunde der Kunst zu erwarten habe, so kann ich alle billigen Erwartungen zu erfüllen versprechen. Zugleich lade ich hier alle Besitzer seltener Kunstwerke ein, mir selbe zum Besten der Kunstliebhaber mitzutheilen. Der letzte Band des Werkes wird die Nationalmusik der verschiedenen Völker, in Volksliedern, Tänzen und dergleichen enthalten. Das ganze Werk ist auf eine funfzig Bände in Folio, jeden zu 60 Bogen, berechnet. Um es zu verschönern und lehrreicher zu machen, wird die Werke jedes Meisters wo möglich sein Bildniß und eine kurze Biographie mit dem Verzeichnisse seiner Werke begleiten. Der Text wird in Deutscher, Französischer, Englischer, und Italienischer Sprache erscheinen. Bey Opern, Cantaten, und dergleichen, wird man unter dem Gesange den Text in der Grundsprache, und dann in jenen vier Sprachen, schön gedruckt, in besonderen Heften in gleichem Format erhalten. Ist der Text einer Oper oder Cantate schön, wie z. B. bey den Opern des Metastasio, den Cantaten Drydens, Rammlers, so wird er ganz geliefert. Die alte Musik wird man in den alten und neuen Notenzeichen erhalten. Man wird keine Kosten sparen, um das Werk in jeder Rücksicht so vollkommen als möglich zu liefern. Jährlich werden zehn Bände, die Musik ganz gestochen, auf schönem Papier erscheinen, und zwar Anfangs immer zwey Bände aus der zweyten; und vier Bände aus der dritten Epoche, um dem Publicum mehr Angenehmes zu liefern, und um die Bände, welche der ersten Epoche gewidmet sind, in desto größerer Vollkommenheit liefern zu können. Jeder Band wird ein schön gestochenes Titelblatt haben; die Bildnisse

was und zwar das zweckmäßigste auswählen, aus den Zeiten, wo die Kunst noch in der Wiege lag, werden einige Proben von jeder Gattung hinreichen, und man wird dadurch desto mehr Raum für die Werke der Meister aus der Zeit der Blüthe und der vollen Reife der Kunst gewinnen, an deren jetzigen Genuß und Erhaltung für die Unsterblichkeit man nothwendig ungleich mehr Anteil nimmt. Ein eigener Band ist den Melodien der verschiedenen Nazionen gewidmet, um auch die Verschiedenheit des gleichzeitigen Geschmacks darzustellen. Da mir die größten Musiksammlungen offen stehen, da ich mir die seltensten Werke bereits verschafft habe, da mir nebst obengenannten, auch viele andere der berühmtesten Kapellmeister und Bibliothekare ihre thätigste Unterstützung zugesichert haben, so kann ich mit Grund alle billigen Erwartungen des Publikums zu erfüllen versprechen. Ich lade auch zugleich alle Besitzer seltener Kunstwerke ein, mir davon Nachricht zu geben. Das ganze Werk muß, da man durch Jahrhunderte eine ähnliche Unternehmung versäumt hat, nothwendig weitläufig werden. Es ist auf 50 Bände in Folio, jeden zu 60 Bogen berechnet. Der Text wird wenig Raum einnehmen, und wird in Deutscher, Englischer, Französischer und Italienischer Sprache erscheinen. Die alte Musik wird man in alten und neuen Notenzeichen erhalten. Die Übersetzung in die neuen Zeichen, wird zum Theil Herr Doktor Forkel, und zum Theil Herr Röllig, Offizial an der kais. Hofbibliothek besorgen. Die Bildnisse der Tonsetzer werden von sehr guten Meistern gearbeitet. Das ganze Werk wird gestochen. Mehrere Bände liegen schon bereit. Jährlich werden 10 Bände erscheinen, aber vor der Hand wird man bey den Lieferungen selbst, keine chronologische Ordnung beobachten, sondern erst am Schlusse des Werkes durch ein Register bestimmen, wie die einzelnen Hefte in dieser Absicht gereihet werden

der Künstler werden von unsern besten Meistern gestochen werden. Da aber diese Unternehmung sehr große Auslagen macht, so bin ich gezwungen, mich sicher zu stellen, und den Weg der Pränumeration einzuschlagen, so sehr er auch mit Grund verschrieen ist. Das ganze Werk wird vierhundert funfzig Gulden schwer Geld, oder hundert Speziesducaten Kaisergeld kosten, so, daß zwey Bände auf 18 Gulden zu stehen kommen. Wenn man erwägt, daß zwey Bände fünf Alphabethe, das ist, 120 Bogen enthalten, folglich jeder gestochene Bogen nur 9 kr. kostet, und diesen Preis mit dem gewöhnlichen Musikalienpreise vergleicht, so wird man ihn sehr gering finden. Jedes Bildniß und jeder Bogen Text werden nach demselben Preise berechnet. Man pränumerirt mit 12 Speciesducaten, und bezahlt bey dem Empfange von zwey Bänden vier Ducaten, so, daß man bis zum 44sten Bande voraus bezahlt, und sodann die sechs letzten Bände nachgeliefert werden. In Wien nimmt der Herausgeber selbst die Pränumeration an, in der Schulerstraße Nro. 900. Von inländischen Abonnenten außer Wien erwartet er Francobriefe. Nach geschloßner Pränumeration kostet das Exemplar 550 fl. Zur Beruhigung aller Abnehmer muß er bemerken, daß selbst auf den Fall seines Todes für die Fortsetzung des Werkes gesorgt ist. Das Verzeichniß ihrer Nahmen wird er einem der ersten Bände beyfügen. Wenn sich ihre Zahl nicht auf zweyhundert und funfzig beläuft, kann er das Werk nicht unternehmen; er hofft aber, daß die Wichtigkeit und Neuheit dieses Unternehmens die Großen, die anderen Kunstliebhaber, die öffentlichen Bibliotheken, die geistlichen und anderen Stifter auffordern wird, ihn zu unterstützen, und daß er sich bald im Stande sehen wird, ein Werk zu liefern, das dem gebildeten Europa Nutzen und Vergnügen bringen soll.

Joseph Sonnleithner.

müssen. Das ganze Werk wird 100 Speziesducaten oder 450 Convenzionsgulden kosten. Wenn man erwägt, daß jeder gestochene Bogen nur auf beiläufig zwei und einen halben Groschen Convenzionsmünze zu stehen kommt, und diesen Preis mit dem gewöhnlichen Musikalienpreise vergleicht, wird man ihn gewiß sehr gering finden. Jeder Bogen Text und jedes Bildniß werden eben so bezahlt. Man pränumerirt mit 12 Dukaten, und bezahlt, wie man zwei Bände empfängt, 4 Dukaten. In 5 Jahren ist das ganze Werk in den Händen des Publikums. In der Folge wird es 600 Gulden kosten. Wenn sich nicht 250 Abonnenten finden, wird das Werk nicht erscheinen. Der Unterzeichnete ersucht die Personen, die zu abbonniren geneigt sind, sich bald zu melden, und nebst Beisetzung ihres Charakters und Wohnortes, den Pränumerationsbetrag entweder an ihn selbst (in Wien in der Schulerstraße No. 900) oder an die Banquiers Gebrüder Hönig in Wien einzusenden. Die Exemplare werden den Abonnenten, deren Verzeichniß einem Bande vorgegedruckt werden wird, unmittelbar zugeschickt. Zur Beruhigung aller Abnehmer muß er bemerken, daß selbst auf den Fall seines Todes für die Fortsetzung des Werkes gesorgt ist. Da die Wichtigkeit und Neuheit dieses Unternehmens offenbar sind, hofft er mit Zuversicht, daß ihn alle Großen, die vermöglichen Kunstliebhaber, die öffentlichen Bibliotheken, die geistlichen und anderen Institute, unterstützen werden, und daß er sich bald im Stande sehen wird, ein Werk zu liefern, das dem gebildeten Europa Nutzen und Vergnügen bringen soll.

Joseph Sonnleithner.

Was sonst über das Schicksal dieses sehr bemerkenswerten Denkmälerwerkes bekannt ist, entspricht dem wirklichen Sachverhalt keineswegs. Der älteste Bericht bei Fétis[1] stellt sich als irrig heraus, und da die späteren Lexika auf Fétis fußen, ja zum Teil noch ungenauer sind, wird eine Gesamtfeststellung nicht zu umgehen sein.

Leider ließen sich die beiden Prospekte bisher nicht sicher datieren; daß sie zeitlich um Jahre auseinanderliegen und wirklich Erfolg gehabt haben, beweist Nr. 35 der „Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 25. Mai 1803 (fünfter Jahrgang) mit den „Bemerkungen über die so eben beendigte Leipziger Ostermesse, in Hinsicht auf Musik". Besonders gute Auskünfte gewährt da der nachstehende Passus aus Spalte 582:

„Nicht ohne Vergnügen wird man erfahren, daß durch dieselbe Handlung [das Wiener Kunst- und Industrie-Comtoir] auch das schon längst angekündigte große Werk: Denkmale der musikalischen Kunst, von der Erfindung des Kontrapunktes bis auf die gegenwärtige Zeit — wirklich ausgeführt werden wird. Hr. Sonnleithner nämlich, der den ersten glücklichen Gedanken dazu faßte, der zur Sammlung der Materialien mehrere Reiche Europa's durchreisete, und das Werk vor einigen Jahren unter dem Titel einer Geschichte der Musik in Denkmälern etc. ankündigte, ist jetzt Associé an diesem wiener Comtoir, und hat die Ausführung des genannten Unternehmens dem Manne aufgetragen, der wohl ohne allen Zweifel demselben am meisten gewachsen ist — dem Herrn D. Forkel in Göttingen." ... (Folgt sehr warme Empfehlung.)

Das Unternehmen scheiterte gleich beim ersten Bande, es wurde erstickt in der Zeit schweren nationalen Unglücks; vielleicht wäre es auch über die Kräfte der Mitarbeiter gegangen, zumal es Haydn, Albrechtsberger und Salieri sicherlich wenig „lag"[2]. Wohl scheinen sich die nötigen Abonnenten eingestellt zu haben, denn der Notenteil des ersten Bandes war fertig gestochen und ging zur Korrektur an Forkel nach Göttingen. Da drangen am 13. November 1805 die Franzosen in Wien ein, und als ein Offizier die schönen 270 Bleiplatten[3] in der Druckerei fand, schmolz er sie zu Flintenkugeln[4]. Das einzige, was (außer den Prospekten) von dem hoffnungs-

---

[1] Biographie universelle, deuxième édition (Bd. 3, Artikel Forkel).

[2] Carl Leopold Röllig starb am 4. März 1804.

[3] Die Notenseiten des Bandes sind paginiert mit den Zahlen 2—271. Auf die leere erste Seite sollten Bandtitel und Index kommen (s. später).

[4] Nach dem Zettelkatalog der Berliner Kgl. Bibliothek. Wie Fétis auf die Schlacht bei Jena kommt und den Stich des Werkes nach Leipzig verlegen kann, ist unersichtlich.

frohen Unternehmen übrig blieb, ist eben dieser Forkelsche Korrekturabzug. Daß er von Forkel „sorgfältig korrigiert" sei, wie man zuweilen erzählt, kann wegen einer Anzahl unübersehbarer Fehler nicht behauptet werden. Nur in zwei Stücken finden sich einige wenige mit Blei gezogene Bogen und eine mit Tinte geschriebene Note; ob sie von Forkels Hand herrühren, bleibt zum mindesten fraglich. Auch war bisher nicht festzustellen, wo das Manuskript zu dem Bande, d. h. die Stichvorlage geblieben ist. Wenn aber die Lexika sagen, das Manuskript 1807 der Bibliothek Fétis (Königliche Bibliothek in Brüssel) sei mit dem gedruckten Bande, den die Berliner Bibliothek als kostbares Unikum besitzt, identisch, so entspricht das ganz und gar nicht den Tatsachen. Das Brüsseler Manuskript ist nämlich die Spartierung zweier Seltenheiten: 1. der Missae XIII quatuor vocum a praestantissimis artificibus compositae. Norimbergae, arte Hieronymi Graphaei 1539 und 2. des Liber XV Missarum ... Noribergae, apud Joh. Petreium 1538. Aus diesen beiden hat Forkel nur sieben Stücke, zum Teil sogar nur Bruchstücke gewählt und in den Denkmälerband aufgenommen. Man vergleiche den in Einzelheiten wohl nicht ganz korrekten Manuskriptindex bei Fétis mit dem Inhalt des gestochenen Denkmälerbandes. In diesem stehen folgende Werke ohne jede Zutat und ohne genaue Textunterlage:

I. Jacob Obrecht, Missa super: je ne demande. (Erst die einzelnen Stimmen nacheinander gedruckt: Cantus, Altus, Tenor, Bassus S. 2—22; dann dasselbe Werk in Partitur, überschrieben: „Übersetzung der vorhergehenden Miße" S. 23—58.)

II. Joh. Ogkekhem, Missa cuiusvis toni. (Erst die Stimmen, aber nur das Kyrie Disc., Contraten., Tenor, Bassus S. 59—60; dann die Partitur des ganzen Werkes S. 61—77.)

III. Josquin, Missa. L'Homme armé super Voces Musicales [!]. (Gleich die Partitur S. 78—107. Dieses ist das eine Stück mit Korrekturen.)

IV. Josquin, Missa. La Sol Fa Re Mi. (Partitur S. 108—132.)

V. Josquin, Motetta 4 Vocum. Requiem. (Partitur S. 133—140.)

VI. Josquin, Motetto 5 Vocum. (Domine noster. Partitur S. 141—148.)

VII. Josquin, Motetta 6 Vocum. (O virgo prudentissima. (Partitur S. 149—160.)

VIII. Alex. Agricola, Kyrie ex Missa: Malheur me bat etc. (Partitur S. 161.)

IX. Nicolaus Craen, Motetta: Tota pulcra es amica mea etc. (Partitur S. 162—168.)

(X.) Joan de Orto, Motetta 4 Vocum. (Impulsus eversus sum. Partitur S. 169—171.)
(XI.) Phil. Basiron, Messa de Franza (vom et in terra pax an. Partitur S. 172—178).
XII. Gaspard, Missa super: Nastu pas. (Partitur S. 179—196.)
XIII. Pierre de la Rue, Ex Missa de S. Antonio (vom Qui tollis an. Partitur S. 197—200).
XIV Ant. Brumel, Ex Missa de Dringhis (vom patrem omnipotentem an. Partitur S. 201—206).
XV. Ant. Brumel, Motetta 4 Voc. (Ave coelorum. Partitur S. 207—210.)
XVI. Pierre de Molu, Ex Missa duarum facierum. (Kyrie; Patrem omnipotentem; Crucifixus; Agnus III. Partitur S. 211—217.)
XVII. Adamus de Fulda, Motetta 4 Vocum. (O vera lux. Partitur S. 218—220. Dieses ist das zweite Stück mit Korrekturen.)
XVIII. Heinr. Finck, Motetta 4 Vocum. (Magnus es. Partitur S. 221—225.)
XIX. Joh. Walther, Motetta 5 Vocum. (Da pacem. Partitur S. 226—229.)
XX. Heinr. Isaac, Missa super o praeclara. (Partitur S. 230—249.)
XXI. Heinr. Isaac, Aus der Misse: Frölich Wesen. (Nur Pleni sunt. Partitur S. 250—258.)
XXII. Henric. Isaac, Cantus Choralis Constantiensis. (Partitur S. 254—271.)

Auf jeder Seite steht unten (mehr oder weniger) rechts: I. Band. Titelblatt usw. fehlt. Ein glücklicher Zufall hat uns, was bisher nicht bekannt zu sein scheint, auch Forkels Vorbericht, Einleitung und kritische Bemerkungen zu diesem ersten Bande erhalten und zwar im Autograph[1]. Im „Vorbericht" erzählt er von seinem 1792er Denkmäler-Plan (bereits erwähnt), und wie er Sonnleithner kennen lernte. Er schreibt danach die Disposition für den oben besprochenen Band auf:

„1, (Besonderer Titel)
Denkmahle der Kirchenmusik.
B. 1.
2, Ein nacktes Inhaltverzeichnis.
3, Die Werke selbst oder die Noten.
4, Neues Titelblatt: Historische u. kritische Anmerkungen zum ersten Bande der Denkmahle der mus. Kunst.
5, Der Text von den Worten an: Die Kunst der Harmonie."

Mit 5 meint er den zweiten Teil der nun folgenden großen, historisch allgemein-orientierenden „Einleitung". Der erste kurze Teil dieser Einleitung begründet die Notwendigkeit der „Denkmäler"

[1] Kgl. Bibliothek Berlin, Mus. ms. theor. 50. (Ein Pappband 4° aus Forkels Nachlaß; ohne Titel.)

von ähnlichen Gesichtspunkten aus, wie sie die Prospekte darlegen. Der zweite beginnt:

„Die Kunst der Harmonie, oder die Vereinigung mehrerer Melodien im gleichzeitigen Fortgange hat ihren Ursprung der Erfindung der pneumatischen Orgel zu danken.“

Auf 51 Quartseiten spricht er ausführlich über die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, erläutert ihre Vorzüge und Mängel nach seiner Weise und schließt:

„Wer das Alte ebenso kennen lernt als das Neue, wird beydes am beßten zu würdigen und sich am sichersten vor Einseitigkeit sowol im Urtheil als in der Kunst selbst zu bewahren wissen. Was Gellert von einzelnen Individuen sagte:

Du hast das nicht was andre haben,
Und andern mangeln deine Gaben

gilt auch von ganzen Völkern und Zeitaltern. Der dritte, welcher hinzu kommt und beydes klüglich vereinigt, macht es am beßten. Verdient den Preiß. Göttingen, im Januar, 1804.

Forkel.“

Durch dieses Datum und die eigenhändige Niederschrift gewinnen wir wenigstens einen annähernd festen Zeitpunkt für die Fertigstellung des ersten Denkmälerbandes.

Forkels „kritische Bemerkungen“ zu den gewählten Meisterwerken können als Vergleich mit unserem heutigen kritischen Apparat wohl interessieren. Es sei der Abschnitt über Josquin herausgegriffen:

„III. Josquin, Josquinus Pratensis, Josquin des Pres pp der merkwürdigste Componist aus der Niederländischen Schule, und zwar aus der Schule Ockenheims, war Capellmeister Maximilians I. und wurde an dessen Hofe außerordentlich geschätzt und geliebt. Vorher war er Sänger in der päpstlichen Capelle unter Sixtus IV., vielleicht auch in Diensten Ludwigs XII. Königs in Frankreich, wenn die Angabe Glareans nicht völlig unrichtig ist. Wann und wo er gebohren wurde, ist völlig unbekannt; man weiß blos, daß er zu Brüssel in der St. Gudula-Kirche begraben liegt, in welcher vor dem Chore sowohl sein Bildniß als eine Grabschrift auf ihn steht. Sein Sterbejahr ist aber ebenfalls nicht bemerkt.

Nie hat wohl ein Componist einen ausgebreitetern Kunstruf erhalten, als dieser Josquin. Er wurde allgemein bewundert. Ausführlichere Nachrichten sowol über seinen großen Kunstruf, als über seine Kunsteigenschaften selbst, findet man im 2ten B. meiner allgem. Gesch. der Musik, § 40. S. 550. Hier würde es zu weitläufig werden, alles von diesem Erzcomponisten (wie ihn unser Prinz nennt) zu erzehlen, was die Vorwelt von ihm gesagt und geglaubt hat.

So wie sein Kunstruf groß war, so waren auch seine Werke zahlreich. Viele sind gewiß verloren gegangen. Demohngeachtet ist noch immer eine hohe

beträchtliche Anzahl derselben vorhanden. Ich führe nur diejenigen an, die ich entweder aus eigener Ansicht, oder durch sehr glaubwürdige Zeugen kenne.

1, Motetti. Per Octavium Petrutium. Venetiis 1504. Ist eine Sammlung von 49 Motetten, von welchen 47 dem Josquin, zwey andere aber dem Anton Brumel und Nic. Craen gehören.

2, Missarum liber primus. Forosempronii per Octav. Petrutium. 1516. 4. obl. Doni giebt von diesen Missen fünf Bücher an (Libraria. Vinegi, 1550) Adami da Bolsena hat aber in der Päpstlichen Musikkammer nicht mehr als 3 Bücher gefunden. Im Britischen Museum ist nach Burney's Nachricht das erste und dritte Buch derselben vorhanden.

3, Cantilenas varias sacras, quas Motettas vocant, et profanas. Antwerp. typis Tilmani Susati. An. 1544. Ist vielleicht ein neuer Abdruck der Motetten des Petrucci.

4, Sechs Missen in der Sammlung: Liber quindecim Missarum etc. Norimb. apud Joh. Petreium, an. 1539. 4. obl. Die Missen sind ..."

In dieser Weise geht es mit Angabe der Fundorte weiter bis Nr. 12; dann erwähnt Forkel einzelne in Sammlungen verstreute Stücke, verzichtet aber auf die Aufzählung. Er fährt danach fort:

„Handschriftlich befindet sich von ihm in der Churfürstl. Hofbibl. zu München:

1, Evangelium S. Mathaei. Cap. I vers. 1. 16 liber generationis etc. 4 vocum.

2, Evangelium S. Joannis, Cap. I vers. 1. 14. In principio etc. 4 vocum.

3, Psalm L. Miserere mei Deus etc. 5 voc.

4, Psalm XC. Qui habitat etc. 4 vocum.
(Cod. X, Nr. 8. 9. 10.)

5, Zwey Motetten: Pater noster, 6 voc. und Stabat mater, 5 voc. (Cod. XII).

6, Eine Antiphone: Salve regina, 5 vocum (Cod. XXXIV. Nr. 1).

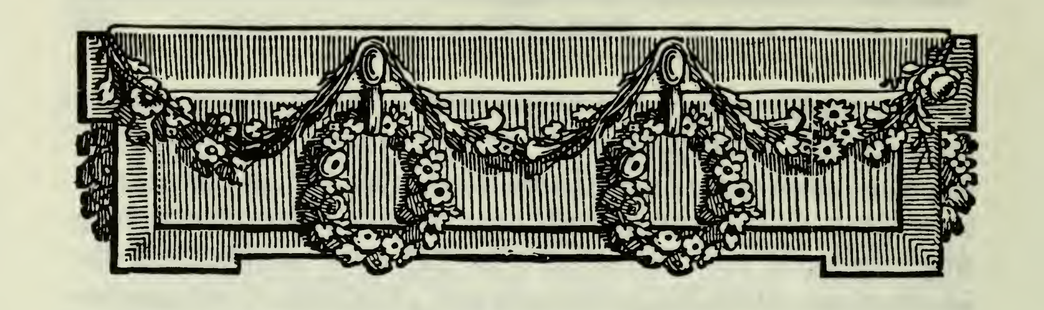
Die erste Misse von Josquin, welche hier geliefert wird, war zu ihrer Zeit eine der berühmtesten, so wie die dazu gewählte Volksmelodie eine der beliebtesten gewesen seyn muß, weil so viele ältere Componisten darüber gearbeitet haben. Man glaubt, es sey unter diesem Liede der alte berühmte Rolandsgesang zu verstehen. Die Josquinische Bearbeitung ist voll Kunst nach alter Art. Die Canones wimmeln darin, und verursachen dem Übersetzer vieles Kopfbrechen. Das Tria in unum habe ich nicht aufzulösen vermocht. Glarean giebt zwar (Dodec. p. 442.) eine Auflösung, die kann aber unmöglich richtig seyn!

IV. Die Misse über La Sol Fa Re Mi wurde des Umstandes wegen, von welchem sie ihren Namen erhalten hat, ebenfalls sehr bewundert. Ein Großer hatte dem Josquin etwas versprochen, zögerte aber sehr mit der Erfüllung seines Versprechens. So oft ihn Josquin daran erinnerte, bekam er zur Antwort: Laisse faire moi. Diese so oft gehörte Antwort brachte den Josquin auf den Einfall, sie durch die 5 Sylben La sol fa re mi aus der Guidonischen Solmisation auszudrücken und zum Thema einer ganzen Misse zu nehmen. Man muß gestehen, daß er von den 5 Tönen a, g, f, d, e, die durch jene Sylben angedeutet werden, einen vortrefflichen Gebrauch zu machen gewußt hat. Denn die Misse enthält sehr schöne und feyerliche Stellen.

V. Die vierstimmige Motette Requiem ist aus der Samml. des Petruccio von 1504. genommen, wo sie ganz ohne Text befindlich ist." ... [usw.]

Aus den hier mitgeteilten Proben wird ersichtlich, daß Forkel für die damaligen Verhältnisse wohl auf dem rechten Wege war. Wir haben in jenem ersten Denkmälerplan fast alles das im Keime, was heute schon kräftig gediehen ist und immer größere Entwicklung zeigt: Nachweis der Quellen mit dem Ziel eines musikalischen Gesamtkatalogs, planmäßige Auswahl der „Denkmäler" und mustergültige Editionstechnik. Somit dürfte Forkel-Sonnleithners Korrekturabzug in der Geschichte der „Denkmäler der Tonkunst" sicherlich weit mehr bedeuten, als ein bloßes Kuriosum.





Neue „Atteſtate“ Seb. Bachs.

Von

Georg Schünemann, Berlin.

Die umfangreiche Lehrtätigkeit, die Bach in Leipzig entfaltete, hat uns Spitta im zweiten Band ſeiner Bach-Biographie geſchildert. Viele Muſiker, beſonders aber die jungen Studenten, ſuchten Bachs Unterricht, um womöglich nach abgeſchloſſenem Studium durch ſeine Fürſprache zu Organiſten- und Kantoren-Stellen zu gelangen. Empfehlungen von Bach waren von allen, die in den Kirchendienſt treten wollten, ſehr begehrt, und auch im weiteren Lande ſtanden Zeugniſſe Bachs in ſo großem Anſehen, daß die von ihm empfohlenen Subjecta nicht ſelten anderen Bewerbern vorgezogen wurden[1]. Leider kennen wir nicht viele von dieſen Atteſtaten. Spitta zitiert die Joh. Chr. Dorn und Joh. Ludw. Krebs ausgeſtellten Zeugniſſe, und Arno Werner hat ſie um ein weiteres Beiſpiel vermehrt[2]. Dieſen Dokumenten können einige neue hinzugefügt werden, die ich auf zwei für die Muſikgeſchichtliche Kommiſſion angetretenen Reiſen in ſächſiſchen Archiven gefunden habe.

Ein Teſtat iſt von beſonderem Intereſſe. Es betrifft nämlich Joh. Adolph Scheibe. Die Leipziger Tätigkeit dieſes Muſikers iſt aus der Bachbiographie reichlich bekannt. Scheibe war im Jahre 1729 bei der Wahl eines neuen Organiſten an der Thomaskirche ſeinem Mitbewerber Görner unterlegen. Bach befand ſich unter den Richtern, und ſein Urteil mag wohl bei der Beſetzung der Stelle

---

[1] Vgl. z. B. die Briefe des Rats der Stadt Plauen an Bach und die Beſetzung des Kantorats durch Georg Gottfr. Wagner.

[2] Bach-Jahrbuch 1906, Zeugnis für Joh. Georg Heinrich.

den Ausschlag gegeben zu haben. Diese Niederlage hat Scheibe in seinem ferneren Leben nie recht verwinden können, und die von ihm gegen Bachs Kunst in die Wege geleitete Agitation mag ihren Grund mit in dieser Leipziger Bewerbung haben[1]. Vorderhand sah sich aber Scheibe nach weiteren Vakanzen um. „Es fanden sich auch verschiedene erledigte Organistenstellen, welche er zu erhalten sich bemühte[2]." Von diesen Bewerbungen ist mir eine bekannt geworden[3].

In Freiberg war 1731 der Domorganist Elias Lindner[4] gestorben. Viele Musiker bewarben sich um den Posten[5], unter ihnen auch Scheibe. Er schreibt unter dem 6. April 1731 aus Leipzig:

— Wann nun aber meine Insonders Hochgeehrteste Herren dahin bedacht sind, dießen vacanten Organisten-Dienst mit einem tüchtigen Subjecto wieder zu besetzen, und ich mich beflißen, immaßen ich mich nicht nur von Jugend auf zur Instrumental-Music appliciret, sondern auch überdießes mich in der Composition sonder Ruhm so exerciret, daß ich dencke zu Beförderung der Music ein nicht geringes beyzutragen, auch bey Erbau- und Reparirung unterschiedener Orgel-Wercke, welche von meinem Vater als bekandten Leipziger Orgelbauer an verschiedenen Orten vollführet worden, eine solche Connaissance von denen Orgeln erlanget, daß ich solche nach ihrer force zu tractiren und mit selbigen bestens umzugehen weiß, wie ich denn auch hier in Leipzig mich täglich auf Orgel Wercken geübet, auch zu desto beßerer Ausübung der Music, mit denen hier in Leipzig sich befindenden Musicis täglichen Umgang gepflogen, wie meine Hochgeehrten Herren aus inliegenden Attestatis meine Capacitè mit mehrern gütigst ersehen können; Alß habe hierdurch meine wenige in der Music erlangte Wißenschafft bestermaßen recommendiren — wollen — — —.

Meiner insonders Hochgeehrtesten
Herrn
dienstgehorsamster
Johann Adolph Scheibe.

---

[1] Vgl. Krit. Musikus, 2. Auflage S. 410, Scheibes Selbstkritik ebenda 445/6 und die oft zitierten Streitschriften, die Scheibes Angriffe hervorriefen.

[2] Gerber, Lexikon, I 413.

[3] Acta die Besetzung des Organistendienstes an der Dom-Kirche zu Freyberg betr., Abt. II. Sekt. I Nr. 42b.

[4] Lindner war in Leipzig Schüler von Joh. Kuhnau gewesen.

[5] Die Mitbewerber waren: Sigmund Freudenberg, Joh. Georg Glöckner, Joh. Gottlob Gössel, Bernh. Friedr. Völckner, Theodor Gerlach, Joh. Christoph Erselius.

Die Atteſtate von Gerlach und Seb. Bach liegen in den Akten und lauten:

Weil Herr Johann Adolph Scheibe mich erſuchet ihm ein Testimonium zu geben, wegen der Capacitaet die er in Wißenſchaft der Musiqve beſitzet; ſo kan hiermit verſichern, daß er zum öfftern in der Neuen Kirche allhier das Werk bey dem Gottesdienſte ſehr wohl vor mich geſpielet auch zur Musiqve ſehr fertig accompagniret hat. Ferner hat er bey verſchiedenen Musiqven große profectus in der Composition gezeiget, daß er ſich alſo recht wohl in dem Stande befindet, eine musicaliſche Stelle bey der Kirche zu verwalten.
Leipzig d. 5 Aprill 1731

Karl Gotthelff Gerlach
Organist an der Neuen Kirche.

Bach ſchreibt:

Da Vorzeiger dieſes Herr Johann Adolph Scheibe, L. L. Studiosus u. der Music eifrigſt gefliẞener mich endes benandten erſuchet, Ihme wegen derer in Musicis habenden Wißenſchafften einig attestatum zu ertheilen; als habe ſolches gar gerne thun, und zugleich bezeigen wollen, wie Er nicht alleine auff dem Claviere und Violine ſondern auch in compositione ſich gar Wohl habilitiret, und alſo nicht zweifle, daß er derjenigen function woran Gott ihn etwanig ruffen mögte, vorzuſtehn in gnugſamen Stand ſey.
Leipzig d. 4 April 1731

Joh. Sebaſt. Bach
Hochf. Sächſ. Weißenfelſ. Kapellmeiſter,
Director Chori Musici Lipsiensis.

Scheibe wurde trotz dieſer Zeugniſſe nicht gewählt[1]. Bachs Empfehlung iſt aber in mancher Beziehung intereſſant. Vergleicht man die von ihm ausgeſtellten übrigen Teſtate mit dem vorliegenden, ſo bemerkt man, daß Bach das Können Scheibes nicht gerade hoch bewertete. Es klingt, als habe ihm mehr das Wohlwollen die Hand geführt. Immerhin erſcheint aber das ſpätere Verhalten Scheibes nach dieſen Beweiſen Bachſcher Hochherzigkeit in keinem günſtigen Licht.

Das Zeugnis Bachs iſt auch für die Datierung der Kantate: „Der Streit zwiſchen Phöbus und Pan“ wichtig, deren Kompoſition

[1] Die Stelle erhielt Joh. Chriſtoph Erſelius, der die „hohe Gnade“ gehabt, „Ihro Königl. Majt. in Pohlen vnd Churfürſtl. Durchl. zu Sachßen als Musicus zu dienen“.

und Aufführung Spitta in das Jahr 1731 verlegt. Denn nehmen wir mit Spitta an, daß Bach in der Figur des Midas Scheibe treffen wollte, so ist es nicht recht verständlich, wie er ihn einige Monate vorher noch empfehlen konnte. Es bleibt nur der Ausweg, die Komposition des Werkes in eine spätere Zeit (vielleicht in das Jahr 1737) zu verlegen, wenn überhaupt die Parallele Midas —Scheibe aufrecht erhalten werden soll.

Gleichzeitig mit Scheibe bewarben sich noch zwei Musiker, die sich rühmten, Bachs Unterricht genossen oder Unterweisungen von ihm erhalten zu haben. Es sind Theodor Gerlach und Sigemund Freudenberg. Gerlach war seit dem Jahre 1716 Organist an der Kunigundenkirche in Rochlitz (i. Sa.). Er folgte in diesem Amt seinem Vater Christian, der gleichzeitig den Bürgermeisterposten bekleidet hatte. In der Bewerbung Theod. Gerlachs heißt es:

Habe mich so wohl zu Hause von Jugend auff als auch auffn Gymnasio zu Altenburg — bey dem berühmten Hoff-Organisten G. Besteln wie nicht minder bey meinem 14 jährigen Verrichteten Organisten Dienste durch Correspondenzen mit dem Weltberühmten Bachen zu Leipzig als andern exercirten Musicis — geübet[1].

Sein Mitbewerber Sigemund Freudenberg bezeichnet sich dagegen direkt als Schüler Bachs. Er stammte aus „Seyfersau in dem Hoch Reichs Gräfl. Schafgotischen Gebiethe gelegen". Sein Vater war Handelsmann und ließ ihn die Humaniora und Iuridica studieren. Freudenberg schreibt am 11. April 1731 an den Freiberger Rat. In seinem Briefe heißt es:

Artem componendi et Organi habe anfangs bey H. Tob. Volckmann Direct. Mus. 6 Jahr und nachgehends bey dem weitbekannten H. Sebastian Bach Direct. Mus. in Leipzig, erlernet, daß ich mir also getraue Eur. Hoch und Wohl. Edl. mit einem moderaten und kirchlichen Praeludio, Fuga, variirenden und pervers. choral wie auch mit einem legaten General Basse in modo moderno zu vergnügen.

Wie Bach wirklich verdiente Männer zu empfehlen wußte, erhellt aus einem Zeugnis, das er Friedrich Gottlieb Wild ausstellte. Über diesen Musiker habe ich nichts weiter in Erfahrung bringen

---

[1] Die Nachforschungen nach dieser Korrespondenz mit Bach waren bisher erfolglos.

können. Sicherlich ist er aber mit dem von Spitta[1] und Gerber erwähnten Musiker Wilde, der später nach Rußland ging, nicht identisch. Notizen über sein Leben dürften die Inskriptionsbücher der Leipziger Universität bieten, die ich leider nicht habe einsehen können. Bach scheint ihn sehr geschätzt zu haben, denn seine Empfehlung[2] ist in einem so warmen Ton geschrieben und so ausführlich gehalten, wie kaum eine andere von seiner Hand. Wild hatte sich im Jahre 1727 um das durch den Abgang Gerstners[3] erledigte Kantorat in Chemnitz beworben[4]. Er sandte am 19. Mai 1727 dieses Schreiben an den Rat zu Chemnitz:

Eur. Hoch Edl. Herrl. und Hochweisen wollen Hochgeneigt geruhen, sich gehorsamst vortragen zu laßen, wasgestalt ich in Erfahrung kommen, daß das Cantorat bey der Kirchen und Schulen in Chemnitz vacant worden sey, Weiln ich nun so wohl auf Schulen, als auch auf Universitaeten meine Litteratur und music nach möglichsten Fleiß prosequire und so weit gebracht, daß ich mir getraue, dergleichen Function wie das Cantorat erfordert, vorzustehen. Als erkühne mich Eur. Hoch Edl. Herrl. und Hochweis. meine Dienste hierzu zu offeriren, bin auch erböthig, von denen berühmtesten Meistern glaubwürdige Attestata, daß ich so wohl in der Composition als auch in der Vocal und Instrumental Music zu långl. Satisfaction praestiren kan, beyzubringen. Dannenhero ergehet an Eur. Hoch Edl. Herrl. und Hochweis. mein gehorsamstes bitten, Sie wollen dißfalls auch meine Wenigkeit Hochgeneigt reflectiren, mich zur Probe admittiren und nach Dero Gutbefinden zu solchem Cantor-Dienste zu befördern. Dießes erkenne mit respectuos. verbindlichstem Dank und verharre

Eur. Hoch Edl. Herrl. und Hochweis.
gehorsamst und ergebenster Diener
Friedrich Gottlieb Wild.

Den Akten ist folgende Empfehlung Bachs beigeheftet:

„Demnach mich, Endes Unterschriebenen Mr: Friedrich Gottlieb Wild Cand: iur: und renommirter Musicus freundlich gebethen, Wegen seiner

[1] Spitta: Bach II 720.

[2] Ratsakten in Chemnitz. Acta die Vergebung des Ao. 1727 vacant gewordenen Cantorats zu Chemnitz betr. Kap. IV. Sekt. V. Nr. 31.

[3] Von Gerstner sind die Namen einiger Kompositionen erhalten geblieben. Näheres siehe im Archiv der „Musikgeschichtlichen Kommision zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst" in Berlin.

[4] Mitbewerber Wilds waren: Joh. Christian Dedekind (Freiberg), Conrad Küffner aus Nürnberg (Organist in Zwickau, dann Kantor in Chemnitz) und Joh. Melch. Stockmar aus Naundorf bei Grimma (später Kantor in Leisnig).

Profectuum in studiis so wohl als wegen der edlen Music, ihm mit einem glaubwürdigem Attestato an die Hand zu gehn; Als habe solches wegen christl: Schuldigkeit nicht abschlagen, sondern vielmehr mit Bestand der Wahrheit attestiren können, daß wohl gedachter Mons: Wild in die Vier Jahr so er auf hiesiger Universitaet gelebet sich allezeit fleißig und emsig erwießen, solchergestallt, daß er nicht allein Unserer Kirchen Music durch seine wohlerlernte Flaute-traversiere und Clavecin zieren helffen, sondern auch sich bey mir gar speciell in Clavier, General-Bass und den daraus fließenden Fundamental-Regeln der Composition informiren laßen, daß er sich bey aller Gelegenheit vor verständigen Musicis mit besondern Applausu hören laßen kan; Achte Ihm dießer und seiner anderweitigen Conduite wegen, guter Beförderung würdig, mit angehengten Wunsche, daß ihm dieses mein aufrichtiges und Schuldiges Attestat zu seinem völligen Avancement gedeyen mögte.

Leipzig den 18 May 1727

Joh: Sebast: Bach
Hochf. Anh. Cöthenischer Kapellmeister
u. Director Chori Musici Lipsiensis.

Wild erhielt das Chemnitzer Kantorat nicht. Conr. Küffner aus Nürnberg, der an der Katharinenkirche in Zwickau angestellt war, wurde ihm vorgezogen. Dem von Bach geschriebenen Zeugnis ist aber wohl kein anderes der bisher bekannt gewordenen an die Seite zu stellen. Man glaubt aus den Zeilen den Dank herauszuhören, den Bach diesem jungen Musiker schuldete, der ihn in den ersten Jahren seiner Leipziger Tätigkeit häufig in der Kirchenmusik unterstützt hatte. Er gehört mit in die Reihe der Privatschüler Bachs.

Noch ein weiteres Zeugnis Bachs besitzt das Chemnitzer Rats-Archiv. Es ist einem Studenten, namens Johann Christian Weyrauch ausgestellt, über den ich gleichfalls nichts weiter in Erfahrung bringen konnte [1]. Auch hier dürften die Inskriptionsbücher der Universität Leipzig einigen Aufschluß geben. Weyrauch bewarb sich im Jahre 1729 um das Chemnitzer Kantorat mit einem lateinischen Schreiben, dessen Inhalt nichts von Belang bietet. Es sind die

[1] Herr Prof. Seiffert teilte mir freundlichst mit, daß sich in der Kirche zu Mücheln (Querfurt) eine Trauungskantate von Weirauch befindet: „Seyd fruchtbar und mehret euch" (Cdur, unvollständig, in Stimmen). Es ist möglich, daß diese Kantate von unserm Weyrauch komponiert ist, denn unter den sächsischen Kantoren des 18. Jahrhunderts ist mir W. nicht weiter vorgekommen.

bekannten Phraſen, die die Mehrzahl aller Bewerbungen ausfüllen. Bachs Zeugnis[1], das an die von Spitta mitgeteilten erinnert, lautet:

Da Vorzeiger dieſes Herr Johann Chriſtian Weyrauch J. U. C. mich endes benandten erſuchet, Jhme ſeine in Musicis habenden Wißenſchaften halber einig beglaubtes attestat zu ertheilen; Als habe nicht ermangeln ſollen Jhme darunter zu gratificiren in Betrachtung Selbiger nicht allein auf verſchiedenen Instrumenten ſich wohl habilitiret, ſondern auch vocaliter ſich hören zu laßen, viele specimina hieſiges Ohrtes rühmlichſt abgeleget, auch in arte componendi das ſeinige nach Verlangen zeigen dürffte. Zweifle nicht, Er werde perſöhnlich alles dieſes zu bekräfftigen capable ſeyn.

Leipzig d. 14. Jan. 1730.

Joh: Seb: Bach
Chf. S. W. Capellmeiſter u.
Director Chori Musici Lipsiensis.

Weyrauch erhielt das Kantorat nicht. Gewählt wurde ein Leipziger Student Reinhard Friedrich Hoffmann, der aus Chemnitz ſtammte und eine Empfehlung von Joh. Gottl. Görner (Leipzig) vorweiſen konnte[2].

Vielleicht bieten dieſe Zeilen eine Anregung, ſich mit den erwähnten Muſikern etwas näher zu beſchäftigen. Denn auch Bachs Schüler verdienen wohl bekannt zu werden. Wild und Weyrauch ließen ſich, wie erwähnt, im Königreich Sachſen[3] nicht weiter verfolgen; es iſt aber möglich, daß die Namen in den Archiven anderer Länder wiederkehren.

---

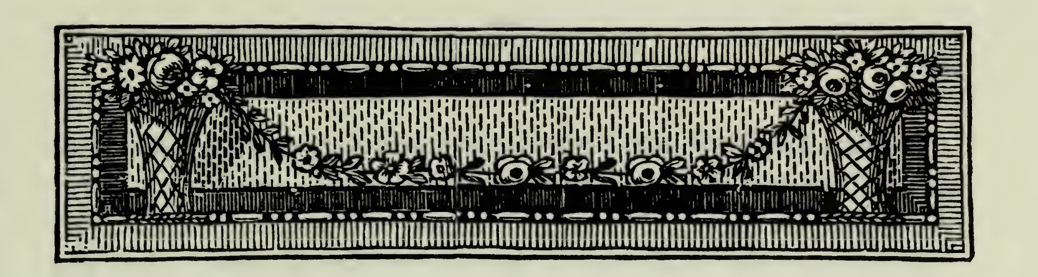
[1] Acta das Kantorat zu Chemnitz betreffend ab Ao. 1729. Kap. IV. Sekt. V. 32.

[2] Görner ſchrieb: — „Daß er [Hoffmann] ſich in obigem [Inſtrumental und Vokal-Muſik] ſehr embſig bezeiget, auch die Universitäts Music nebſt dieſer das Collegium musicum fleißig abgewartet, und alſo in Vocal und Inſtrumental-Music daß ſeinige wohl gethan, Hienächſt daß er die Requisita eines Cantoris in dirigendo beſitze, zur Genüge erwieſen —

Leipzig am 8 Aug. ao. 1729.

Johann Gottlieb Görner
Chori Mus. Acad. Direct.

[3] Alle Archive konnten nicht eingeſehen werden, da es leider um deren Ordnung (beſonders an kleineren Orten) noch immer ſchlecht beſtellt iſt.



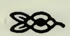
Händels deutsche Gesänge.

Von

Max Seiffert, Berlin.

Nach Materialien in Fr. Chrysanders Nachlaß.

Ein noch ausstehender Ergänzungsband zu Fr. Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels wird u. a. zwölf deutsche Gesänge des Meisters erstmalig zum Druck bringen. Je drei und neun von ihnen bilden eine zusammenhängende Gruppe für sich. Die erste kleinere Gruppe ist in den Händelbiographien überhaupt noch nicht erwähnt worden, während die anderen neun nach dem Vorgange Chrysanders, der ihrer zuerst in einigen Sätzen gedachte, der hannöverschen Zeit zugewiesen werden (1711). Da diese Gesänge neben der Brockesschen Passion und einer ebenfalls noch ungedruckten Choralkantate aus seiner hallischen Jugendzeit den Bestand dessen repräsentieren, was wir von Händelscher Musik zu deutschen Texten besitzen, dürfte es sich wohl rechtfertigen und verlohnen, sie einmal einer näheren Betrachtung zu unterziehen.



Zwei Blätter hochfolio, von einer deutschen Hand um 1710 beschrieben, einst F. Commer gehörig, jetzt in Fr. Chrysanders Bibliothek befindlich, enthalten, wie eine (später hinzugefügte) Schlußnotiz besagt, „drei Arien v. Händel". Was der äußeren Beglaubigung der Autorschaft an Zuverlässigkeit fehlt, ergänzen genügend innere Merkmale. Sie verweisen die drei Stücke in Händels hallische Jugendzeit, etwa 1696—1698.

Schon die Wahl der Texte ist bezeichnend für den jugendlichen Händel. Sie lauten:

1.

A. In deinem schönen Mund
Beruht mein Tod und Leben.
B. Wilt du mein Todes-Urtheil geben,
So sprich nur, daß ich dich nicht lieben darf.
Doch, ist dein Urtheil nicht so scharf,
Und wilt du mir mein Leben schenken,
So laß mich dich zu lieben nur gedenken.
Da capo.

2.

A. Endlich muß man doch entdecken,
Was das volle Herze drückt.
B. Denn je mehr wir es verstecken,
Je mehr mehrt sich unsre Qual;
Ja durch Schweigen wird vielmal
Unsre Hoffnung gar erstickt.
Da capo.

3.

A. Ein hoher Geist muß immer höher denken.
B. Denn wer der Großmuth Eigenthum,
Muß nicht den schon erlangten Ruhm
Durch Niedrigkeit einschränken.
Da capo.

Reflektiert das zweite Gedicht den Zwiespalt zwischen Universitätsstudium und Musik, in den des Vaters Wille den Sohn gebracht hatte, so zeigt das dritte den hochgerichteten, allem Niedrigen abholden Sinn, der zu Händels hervorstechendsten Charaktereigenschaften sein Lebenlang gehört hat. Dazu tritt im ersten ein bißchen jugendlich-schwärmerische Liebe, angemessen als Vorbote der späteren italienischen Kantaten. Kurz, in den drei Gedichten spiegelt sich so deutlich das Bild des zum Jüngling heranreifenden Händel wider,

daß, falls es nicht glücken sollte, anderweitig den Autor der Gedichte zu eruieren, man unbedenklich die Vermutung aussprechen darf, er habe sie selbst verfaßt. Daß es ihm hierzu an Gewandtheit nicht fehlte, beweist uns ja sein Trauergedicht auf den Tod des Vaters (1697).

Die Musik verrät die Hand eines Anfängers, der noch mit einiger Unselbständigkeit fremden Vorbildern zu folgen bestrebt ist. Die Gedrängtheit des formalen Aufbaus kann man allerdings nicht als erheblichen Mangel bezeichnen; in Zachows älteren Kantaten kann man manche Parallelen dazu aufweisen. Wohl aber ist die Inkongruenz des Textes und der musikalischen Mittel mehrfach stark auffallend. Am wenigsten gelungen ist die zweite, mehr liedmäßige Arie, die im ganzen den Ton verfehlt und im Aufbau des ersten Teils sich mit dreimaliger Wiederholung des Anfangsritornells begnügt. Freier und ungezwungener gestaltet sich die erste Arie, aber in ihrem Mittelsatz nimmt die Tonarten-Modulation keine Rücksicht auf den Text. Zu den Zeilen:

Wilt du mein Todes-Urtheil geben,
So sprich nur, daß ich dich nicht lieben darf.
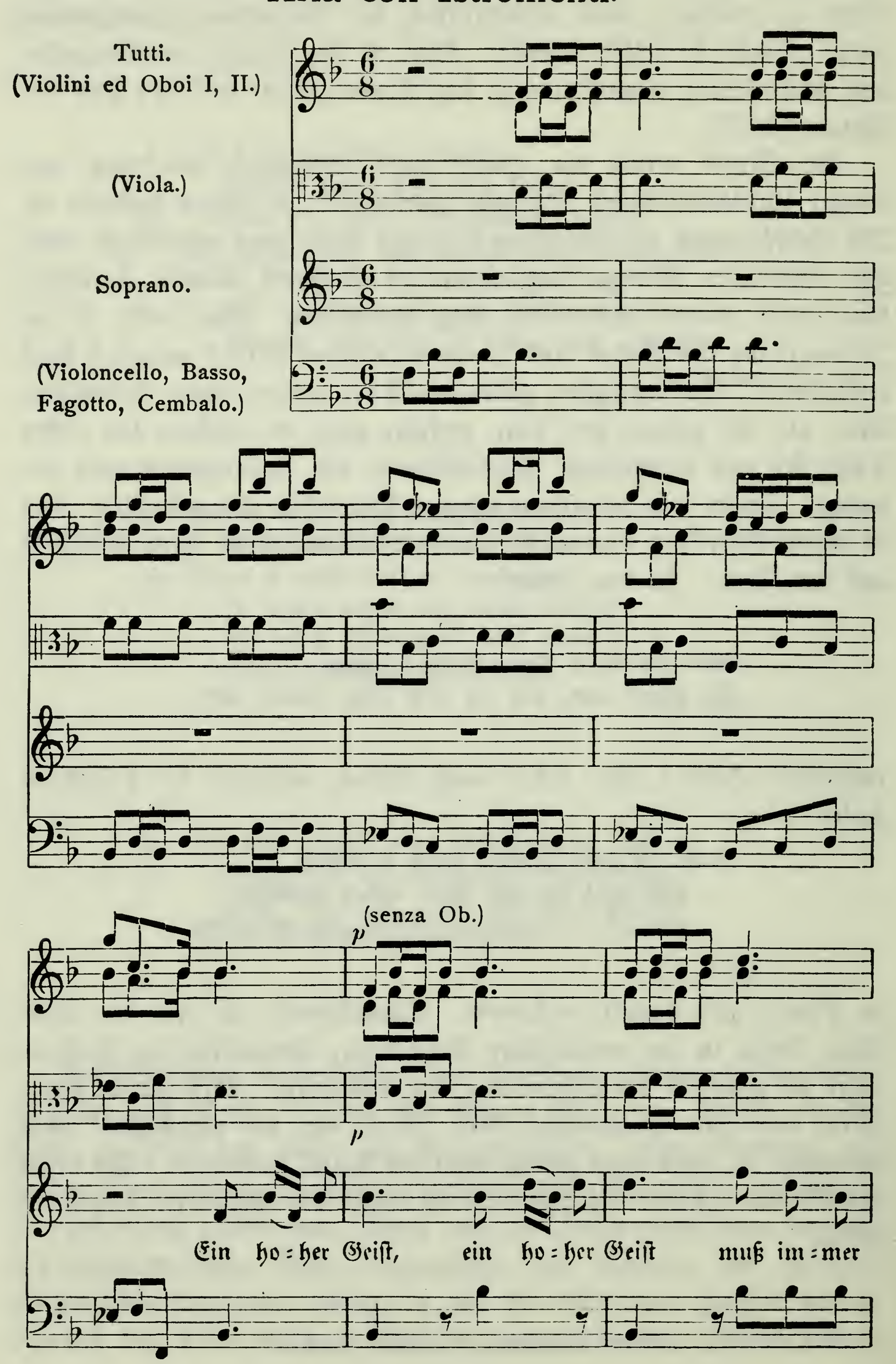
moduliert Händel über C dur nach G dur, während die folgenden Zeilen:
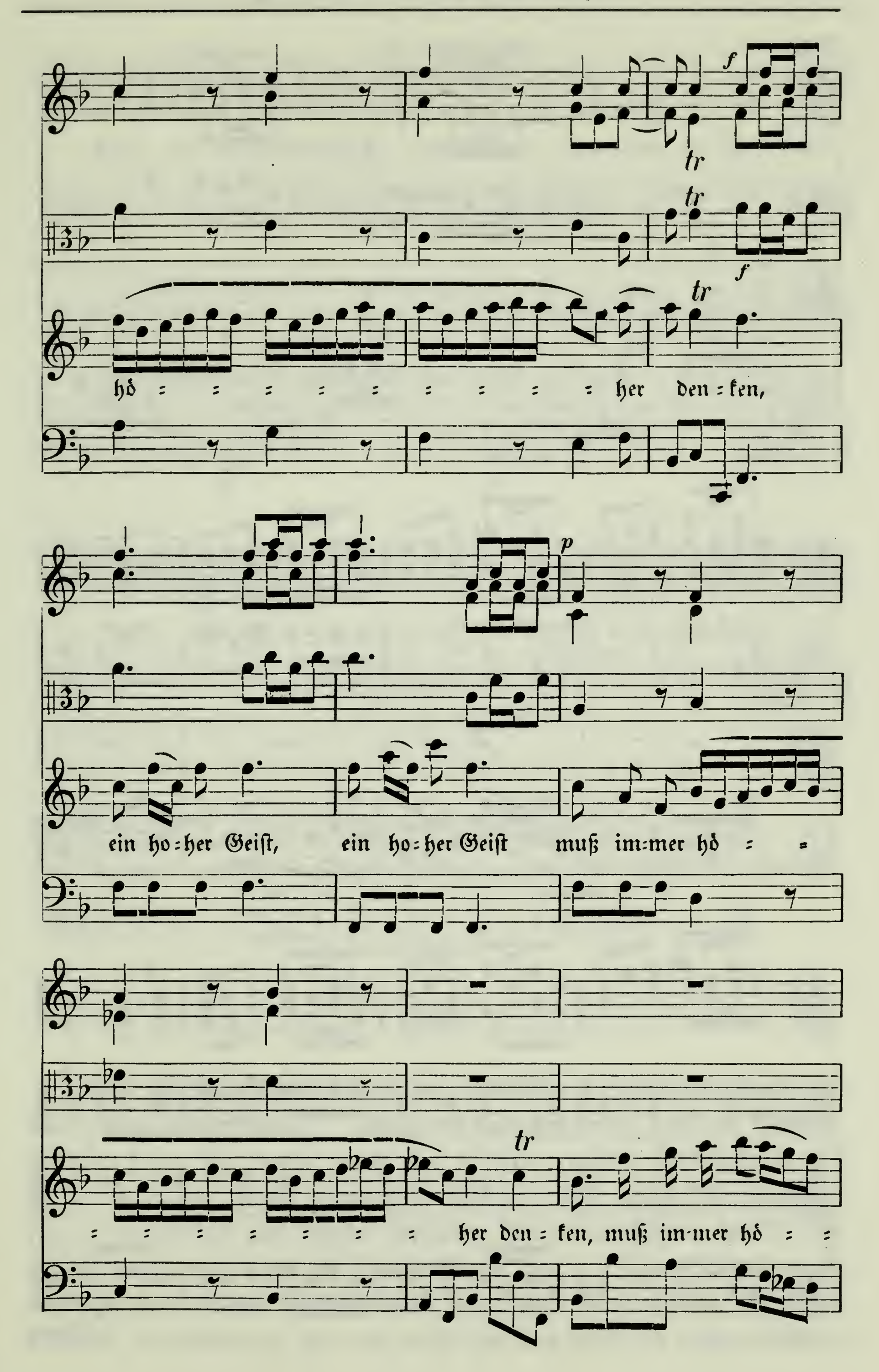
Doch, ist dein Urtheil nicht so scharf,
Und wilt du mir mein Leben schenken,
So laß mich dich zu lieben nur gedenken.

in H moll und E moll verharren. Schlackenrein ist erst die dritte Arie: frisch in der melodischen Erfindung, ebenmäßig im Aufbau, trifft sie glücklich die Stimmung des Gedichtes. Daß gerade dieses Stück mit einer Zachowschen Arie „Nun bin ich vergnügt"[1] nahe verwandt ist, wird man gewiß nicht als Zufall betrachten. Als bester Repräsentant seiner Gruppe darf es wohl die Festschrift schmücken helfen.
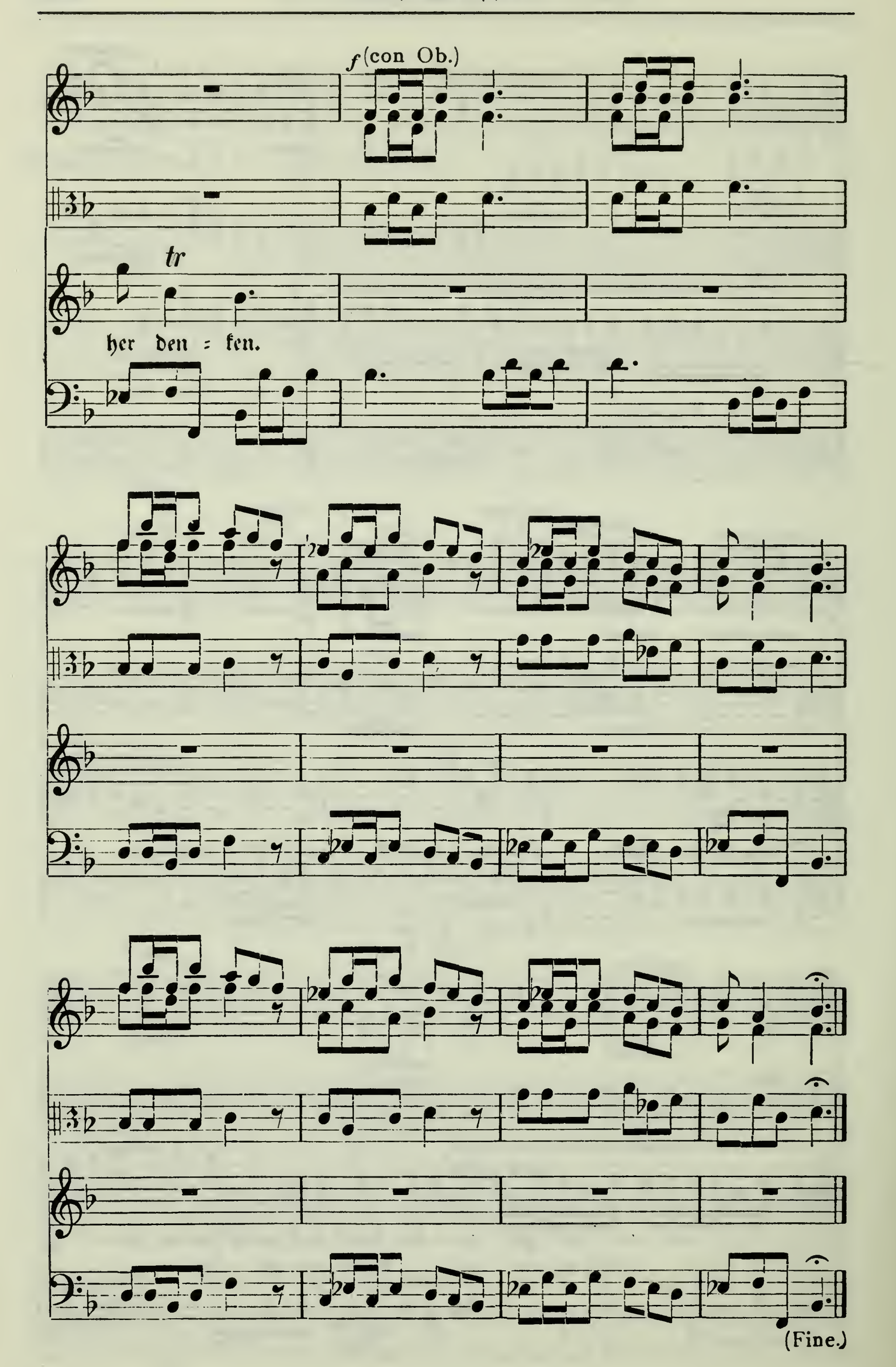
[1] Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 21/22, S. 252.

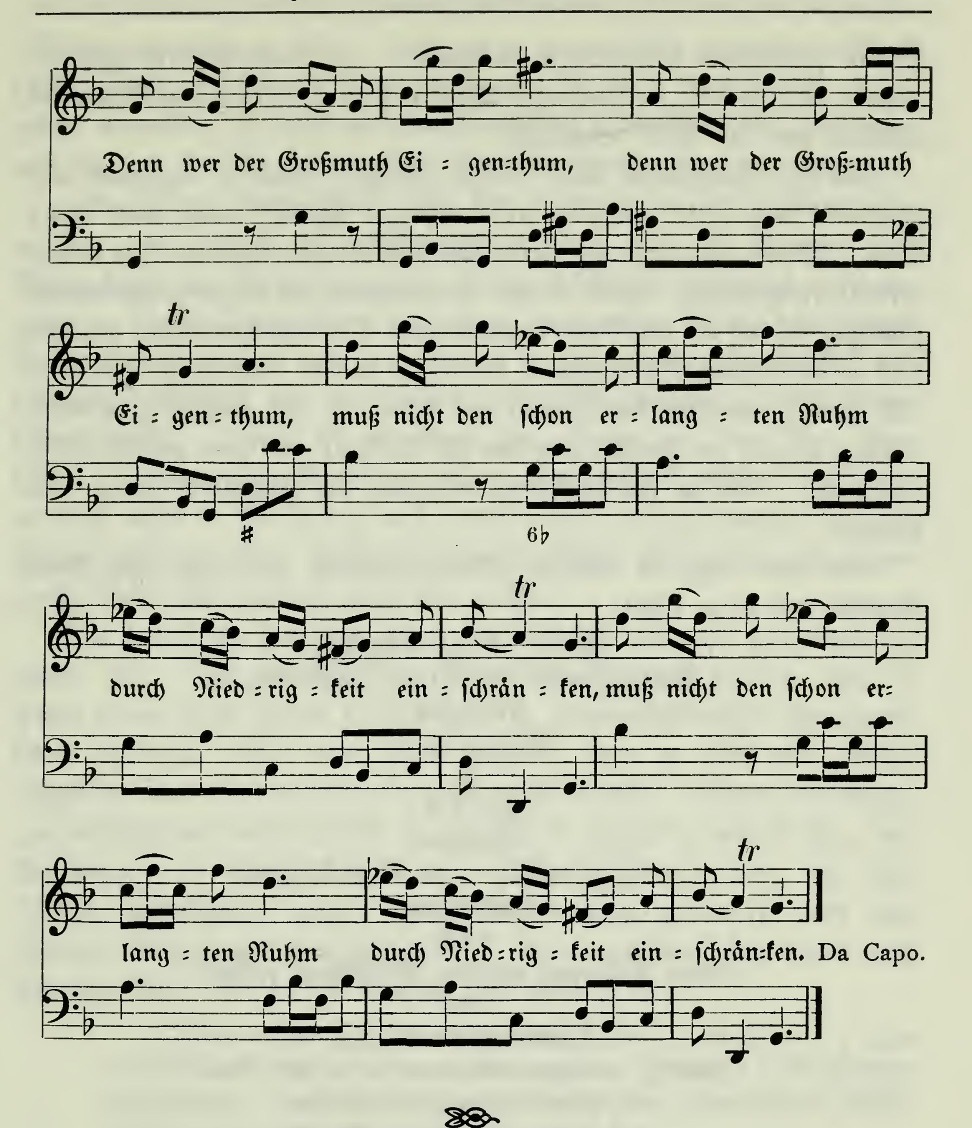
Aria con Istromenti.





tr
tr
tr
hö : : : : : : : : : her den : ken,
ein ho : her Geist, ein ho : her Geist muß im:mer hö : :
tr
: : : : : : : her den : ken, muß im·mer hö : :


f (con Ob.)
tr
her den - ken.
(Fine.)



„Ein Häuflein deutscher Lieder, neun an der Zahl, verlegen wir nach Hannover [1711]. Sichere Anhaltspunkte fehlen freilich, Händel kann sie ebenso wohl bei seinem zweiten Aufenthalte um 1716 in dieser Stadt componirt haben. Sie nach Hamburg zu setzen, verwehren uns innere Gründe; schon das Papier spräche dagegen, noch mehr aber die Komposition . . . . . Dem Inhalte nach beziehen sie sich auf ein frommes friedliches Naturleben. Der Poet Brockes in Hamburg gab um diese Zeit ein Werk in vielen Bänden

heraus ‚Irdisches Vergnügen in Gott'. In diese Rubrik gehören unsere neun Lieder, sie sind alle höchst zufrieden mäßig unbekümmert dankbar und in Gott vergnügt."

Als Fr. Chrysander diese Sätze schrieb[1], war er bezüglich der Herkunft der Texte, obschon auf richtiger Fährte, doch noch nicht sicher. Später hat er, wie seine Aufzeichnungen ergeben, den Sachverhalt festgestellt. Wäre er zur Herausgabe des Ergänzungsbandes gelangt, würde er selbst die notwendigen Schlußfolgerungen gezogen und seine frühere Mutmaßung berichtigt haben. Denn die Tatsache, daß Brockes wirklich der Dichter der Texte ist und daß diese gedruckt vorliegen, gibt der Feststellung der Chronologie eine neue entscheidende Richtung. Sie zu kennzeichnen, möchten die folgenden Zeilen versuchen.

Vor mir liegt in starkem Kleinoktavband der erste Teil eines Werkes mit dem Titel:

„Herrn B. H. Brockes,
Raths-Herrn der Stadt Hamburg,
Irdisches
Vergnügen
in
GOTT,
bestehend
in Physicalisch- und Moralischen
Gedichten,
nebst
einem Anhange etlicher übersetzter Fabeln
des
Herrn de la Motte.
Zweyte, durchgehends verbesserte, und über
die Hälfte vermehrte Auflage,
mit einer gedoppelten Vorrede
von
Weichmann.

HAMBURG, in Verlegung Jos. Christoph Kißners, 1724."[2]

Auch die erste Auflage 1721 hatte Brockes, zu viel beschäftigt durch sein Amt, demselben Christian Friedrich Weichmann übertragen, der uns übrigens durch die Herausgabe einiger musikalischer Schriften

[1] „G. F. Händel", I 1858, S. 373 f.
[2] Exemplar der Berliner Kgl. Bibliothek.

1722 weiter bekannt ist[1]. Das ganze, neun Teile umfassende Werk erlebte noch verschiedene neue Auflagen, die uns hier nichts anzugehen brauchen, die sich aber durch vielerlei Verbesserungen, Erweiterungen und Zusätze seitens des Dichters voneinander unterscheiden.

„In diesem Werke sind", wie der Herausgeber im Vorwort bemerkt, „vor andern die wichtigsten Stücke aus der Natur- und Sitten-Lehre mit solcher reizenden Annemlichkeit vorgetragen, und zugleich so bündig ausgeführt, daß man, auch wider Willen, auf deren Betrachtung gezogen, und nachgehends so wol von der Herrlichkeit des grossen Schöpfers, als von unsrer eignen Nichtigkeit, gänzlich überführet wird. Dieses ist ohnedem das einzige, so der Herr Verfasser ... gern allen Menschen mögte eingepräget wissen; daß man nemlich nicht so kaltsinnig und achtlos die grossen Wunder unseres Gottes vorbey gehen, sondern vielmehr Seine Allmacht und übergrosse Liebe sich daraus vorstellen möge."

Die poetischen Formen, deren sich Brockes bediente, sind mannigfacher Art. Für die Musiker seiner Zeit war es wichtig, daß er ihnen einen Teil seiner Dichtungen in gebrauchsfertiger Kantatenform vorlegte. Wie mit seiner Passion, war er auch mit diesen religiösen Naturbetrachtungen ihnen willkommen. Unter den ersten, „so verschiedene dieser Stücke in die Music gesetzet", befand sich, wie Weichmann berichtet, Telemann. Ihm folgten andere, die dem Dichter nahelegten, gerade diese Kantatentexte gesondert von den anderen Dichtungen herauszugeben. Dazu entschloß sich denn auch Brockes 1741 mit einem Bande, der betitelt ist:

> „Harmonische | Himmels-Lust | im | Irdischen, | oder auserlesene, | theils neue, theils aus dem Irdischen | Vergnügen genommene, | und | nach den 4 Jahres-Zeiten | eingerichtete Musicalische Gedichte | und | Cantaten."[2]

Der Herausgeber, Brockes' Sohn, bemerkt dazu im Vorwort: „Es hat nicht allein ein grosser Theil des Irdischen Vergnügens den Vortheil gehabt, auch ohne Vorwissen des Verfassers, in der Schweiz musicalisch eingekleidet zu werden, und nebst den dabey gedruckten Noten ans Licht zu treten, sondern es haben ausser dem

[1] Eitner, Quellenlexikon X, 203.

[2] Mir liegt die zweite, von B. H. Brockes jun. besorgte Auflage, Hamburg, Conrad König, 1744, vor.

sehr viele Cantaten meines Vaters durch die Composition berühmter Männer, welchen ihr Innhalt und ihr Endzweck gefallen hat, in unzähligen Musicalischen Schönheiten und Reitzungen, gantz besondere Vorzüge erhalten." In Fußnoten an der jeweiligen Stelle macht er dann auch die Komponisten namhaft: Hövet, Telemann, Pichler Reichsgrafen von der Lippe und — bei vier Arien Händel.

Die von Händel komponierten Arien sind aber diese neun:

1.

A. Künftger Zeiten eitler Kummer
Stört nicht unsern sanften Schlummer;
Ehrgeiz hat uns nie besiegt.
B. Mit dem unbesorgten Leben,
Das der Schöpfer uns gegeben,
Sind wir ruhig und vergnügt.

(Brockes, Irdisches Vergnügen, 1. Theil, 2. Aufl., 1724, S. 175.)

2.

A. Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen
Versilbert das Ufer, beperlet den Strand;
B. Die rauschende Flüsse, die sprudlende Quellen
Bereichern, befruchten, erfrischen das Land
Und machen in tausend vergnügenden Fällen
Die Güte des herrlichen Schöpfers bekannt.

(Brockes, S. 31.)

3.

A. Süßer Blumen Ambra-Flocken,
Euer Silber soll mich locken
Dem zum Ruhm, der euch gemacht.
B. Da ihr fallt, will ich mich schwingen
Himmelwärts und den besingen,
Der die Welt hervor gebracht.

(Brockes, S. 158.)

4.

A. Süße Stille, sanfte Quelle
Ruhiger Gelassenheit!
B. Selbst die Seele wird erfreut,
Wenn ich mir nach dieser Zeit
Arbeitsamer Eitelkeit
Jene Ruh vor Augen stelle,
Die uns ewig ist bereit.

(Brockes, S. 46.)

5.

A. Singe, Seele, Gott zum Preise,
Der auf solche weise Weise
Alle Welt so herrlich schmückt.
B. Der uns durchs Gehör erquickt,
Der uns durchs Gesicht entzückt,
Wenn er Bäum' und Feld beblühmet,
Sei gepreiset, sei gerühmet.

(Brockes, S. 156.)

6.

A. Meine Seele hört im Sehen,
Wie, den Schöpfer zu erhöhen,
Alles jauchzet, alles lacht.
B. Höret nur!
Des erblühnden Frühlings Pracht
Ist die Sprache der Natur,
Die sie deutlich durchs Gesicht
Allenthalben mit uns spricht.

(Brockes, S. 37.)

7.

A. Die ihr aus den dunkeln Grüften
Den eitlen Mammon grabt,
Seht, was ihr hier in Lüften
Für reiche Schätze habt!
B. Sprecht nicht: es ist nur Farb' und Schein,
Man zählt und schließt es nicht im Kasten ein.

(Brockes, S. 180.)

8.

A. In den angenehmen Büschen,
Wo sich Licht und Schatten mischen,
Suchet sich in stiller Lust
Aug' und Herze zu erfrischen.
B. Dann erhebt sich in der Brust
Mein zufriedenes Gemüthe
Und lobsingt des Schöpfers Güte.

(Brockes, S. 44.)

9.

A. Flammende Rose, Zierde der Erden,
Glänzender Gärten bezaubernde Pracht!
B. Augen, die deine Vortrefflichkeit sehen,
Müssen, vor Anmuth erstaunend, gestehen,
Daß dich ein göttlicher Finger gemacht.
(Brockes, S. 73.)

Die frühe Datierung der Händelschen Komposition dieser Gesänge ins Jahr 1711 oder 1716 wird man angesichts der bibliographischen Tatsachen aufgeben müssen. Sie führt sonst zu unlöslichen Widersprüchen. Der erste Teil des „Irdischen Vergnügens" erschien 1721. Wohl enthält er manche ältere Arbeit des Dichters; ein Neujahrsgedicht reicht bis 1716 zurück. Bei den persönlichen Beziehungen zu Brockes hätte Händel leicht wohl einige Texte vor ihrem Druck erhalten können. Aber selbst wenn man die Aufzeichnung der Gedichte bis 1711 zurückgehen läßt, so ist unfaßlich, wie Weichmann dann 1721 neben Telemann den Namen Händels als Komponisten verschweigen konnte. Er mußte bei persönlicher Übermittelung der Gedichte doch zweifellos über die etwaigen Kompositionen Händels unterrichtet sein. Weiter, von Nr. 1 wissen wir bestimmt, daß es 1721 noch nicht vorhanden war; es erscheint erstmalig in der zweiten Auflage 1724! Ich deutete ferner vorhin an, daß Brockes bei den verschiedenen Auflagen mancherlei im einzelnen feilte. Die Prüfung dieser Varianten und ihr Vergleich mit Händels Fassung ergibt, daß dieser ganz bestimmt die zweite Auflage von 1724 zur Komposition benutzt hat. Eben weil er diesem Druck, nicht persönlicher Vermittelung des Dichters die Texte verdankte, begreift es sich, daß Brockes jun. selbst 1744 noch nicht um alle Kompositionen Händels, sondern nur um ihrer vier (Nr. 3, 6, 7, 9) wußte. Also nicht 1711, auch nicht 1716, sondern erst die Jahre nach 1724 läßt die literarhistorische Untersuchung als für die Komposition in Betracht kommend gelten.

Dem steht der diplomatische Befund durchaus nicht im Wege. Händels autographe Niederschriften eröffnen den ersten Band der Songs and Sketches, die des Königs Bibliothek in Buckingham

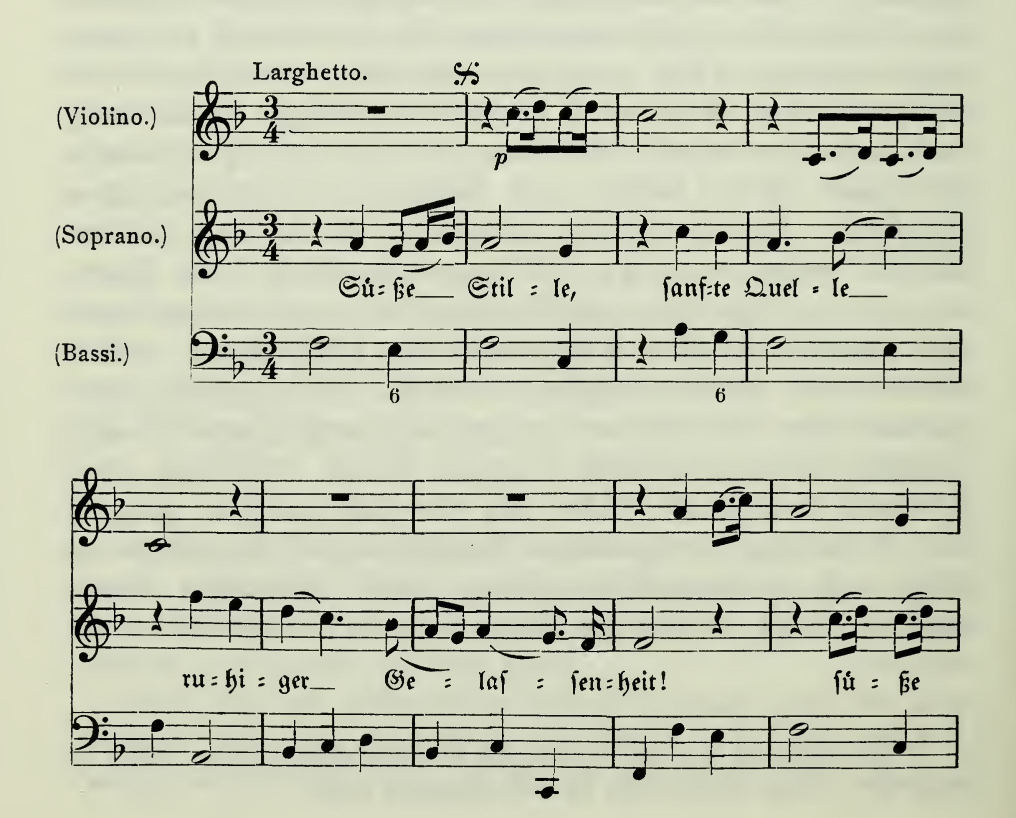
Palace bewahrt[1]. Die ersten beiden Arien stehen auf gröberem Papier, die folgenden sieben auf dem feinen, doch starken englischen Papier (mit dem Wasserzeichen LVG unter einem Wappen), das für den ganzen bis 1749 reichenden Band verwendet ist. Dennoch ist anzunehmen, daß alle Stücke hintereinander komponiert wurden; denn unter den ersten beiden befindet sich gerade Nr. 1 (1724), das also nicht etwa früher geschrieben sein kann. Die Numerierung der Arien im Bande stammt erst von späterer fremder Hand und ist nicht für uns verbindlich. Aber soweit sind die ursprünglichen Lagen zu erkennen, daß sich sagen läßt, Händel ist auch der Reihenfolge des Druckes nicht gefolgt. Es scheint, er merkte sich bei der Lektüre des Buches die ihm zusagenden Texte und komponierte sie dann in zwangloser Folge, was sehr wohl angängig war, da er nicht die ganzen Kantatentexte, sondern nur einzelne Arien daraus gebrauchte.

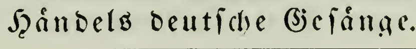
Fragen wir nun nach der Zeit, in der die Arien komponiert wurden, so kann nur das Jahr 1729 in Frage kommen. Im Vorjahre 1728 hatten sich die erschütterten Opernverhältnisse in London wieder gefestigt. Mit genügender pekuniärer Unterstützung des Königs und des Adels traten Händel und Heidegger an die Spitze eines neuen Unternehmens (des Kings theatre). Im Herbst machte sich Händel auf die Reise, um in Italien neues Opernpersonal zu engagieren. Es ließ sich ihm alles nach Wunsch an. Auf der Rückreise besuchte und sah er 1729 zum letzten Male die alte Mutter in Halle und fuhr dann nach Hamburg, wo er des einstigen hallischen Kantors Gerhard Riemschneider († 1701) Sohn Johann Gottfried als tüchtigen Baßsänger vorfand und engagierte. Gelegentlich dieses Aufenthaltes in Hamburg muß Händel Brockes' „Irdisches Vergnügen" kennen gelernt haben. Geordnete, aussichtsvolle Verhältnisse hinter und vor sich, war er ganz in der Stimmung, die friedlichen Naturbilder auf sich wirken zu lassen und zu komponieren. Einen Bogen italienischen Notenpapieres mochte er noch zur Hand zu haben; er verbrauchte ihn also mit.

---

[1] Ich stütze mich hier auf Notizen, die Fr. Chrysander in seiner Kopie gemacht hat. Selbst gesehen habe ich das Autograph nicht.

Und nun die Musik selbst? Sie ist das Werk eines reifen, sicher gestaltenden Meisters; er ist nicht mehr der Jüngling, der nur mühsam die überlieferte Form füllt. Frische, blühende melodische Erfindung, kunstvolle Verschlingung der Singstimme mit der Begleitung, vollkommene Erschöpfung des poetischen Gehalts und Ausdrucks, ruhige, den Grundton des Ganzen im Auge behaltende Gliederung und Gestaltung der Form — das sind die Schönheitskennzeichen dieser Gesänge, die, mit freien Ausschmückungen und Kadenzen versehen, im Konzertsaal viele freudig überraschen werden. Um so mehr, als manchen Orts vertraute Klänge aus „Theodora", „Messias", „Josua", „Acis" uns entgegen tönen. Diese Stücke, und nicht die Brockes'sche Passion, sind demnach Händels letzte deutsche Vokalwerke. Daß er später keinen deutschen Dichter mehr fand, der seiner Gestaltungskraft adäquate Poesien hätte liefern können, darf man nach solchen vortrefflichen Proben, deren eine zum Schluß hier stehe, wohl bedauern.



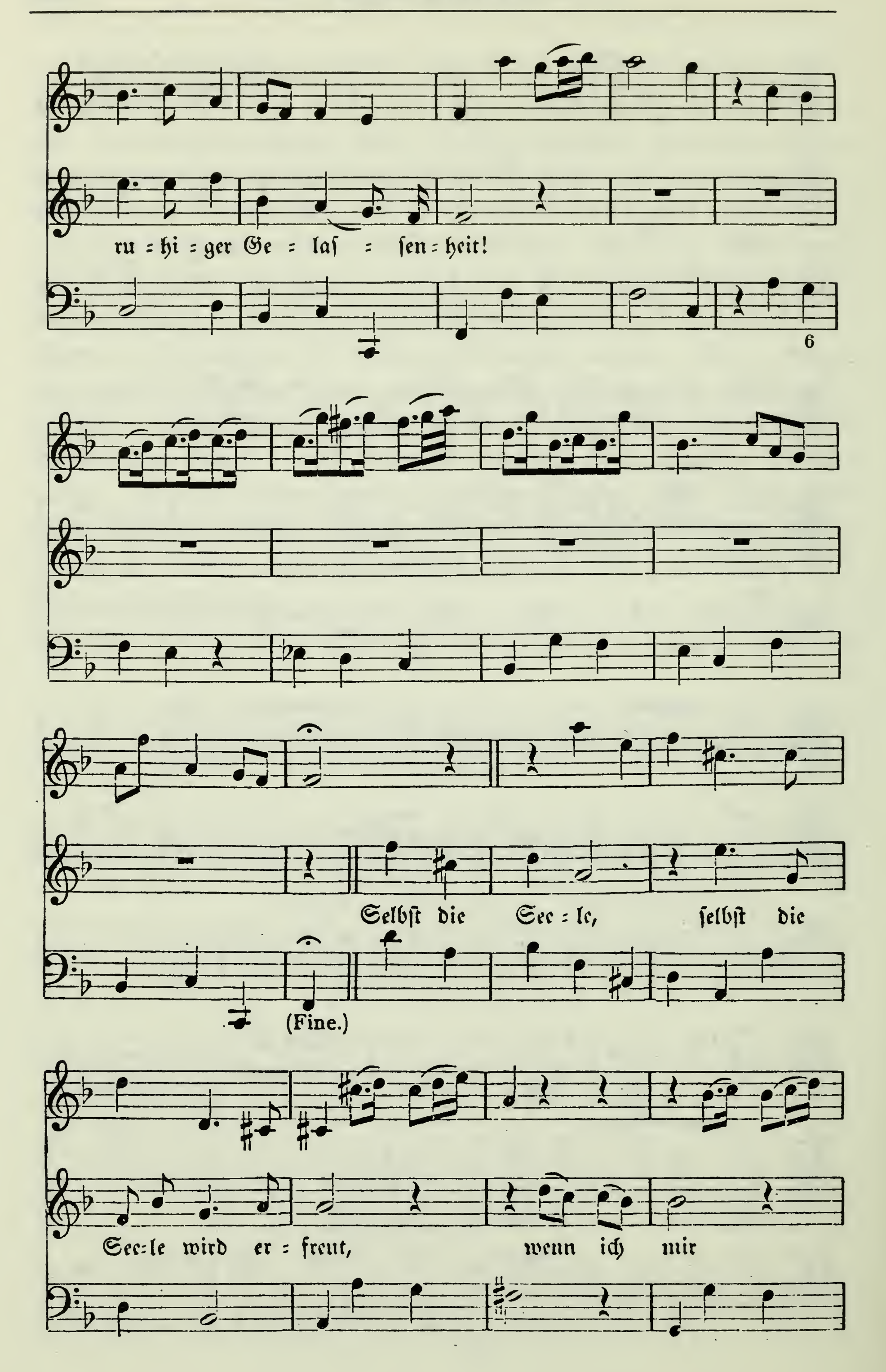


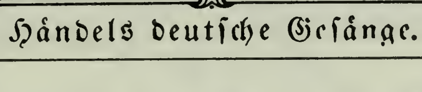
Stil - le, sanf - te Quel - le ru - hi -

ger ___ Ge - las - sen - heit! sü - ße

Stil - le, sanf - te Quel - le ru - hi -

ger ___ Ge - las - sen - heit,


ru = hi = ger Ge = las = sen = heit!
6
(Fine.)
Selbst die See = le, selbst die
See=le wird er = freut, wenn ich mir
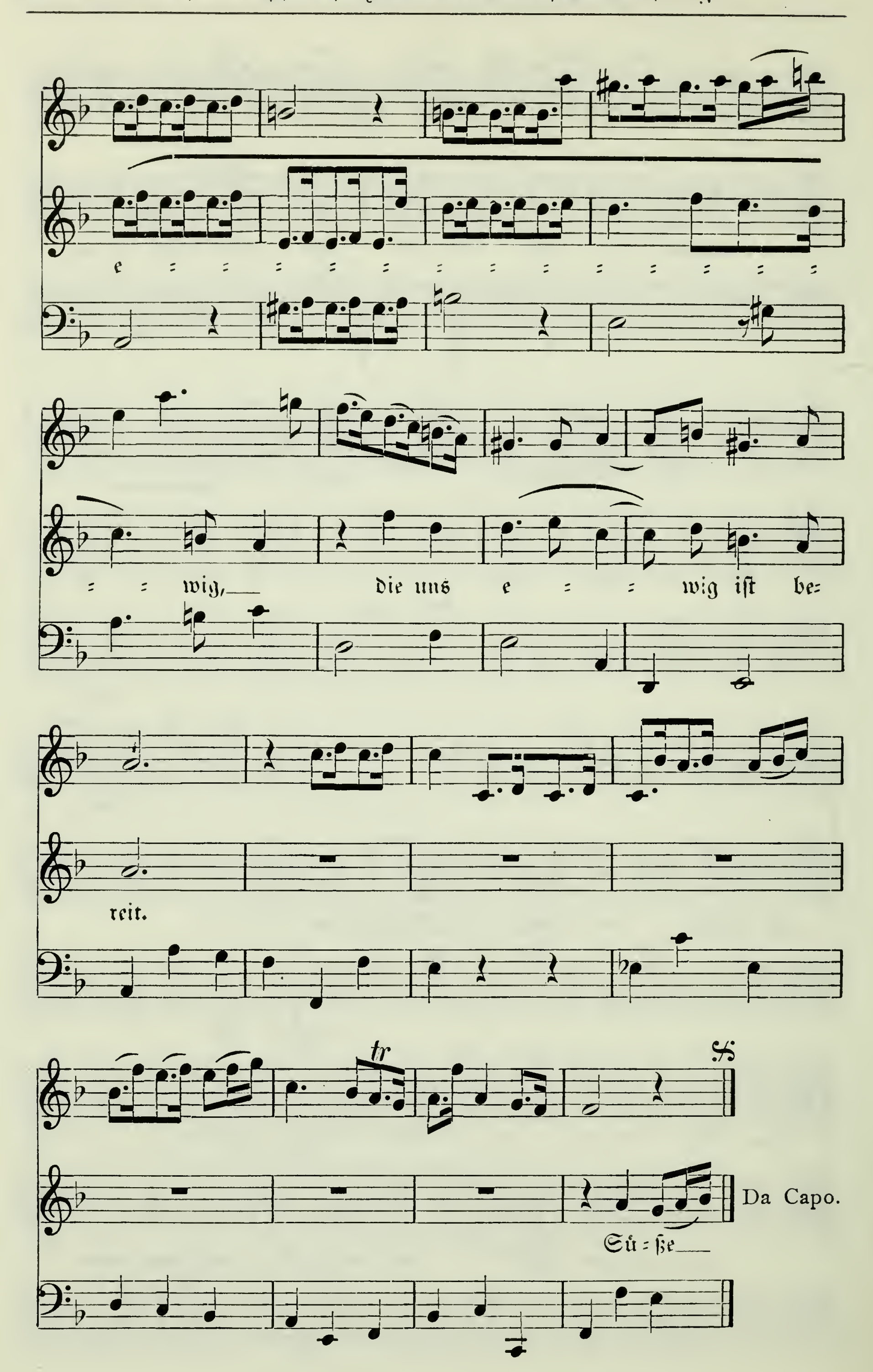


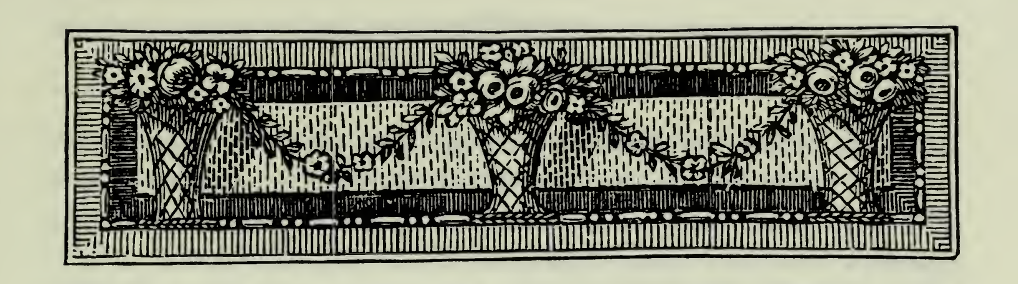
nach die = ser Zeit ar = beit = sa = mer

Ei = tel = keit je = ne

Ruh, je = ne Ruh vor Au = gen stel = le,

die uns e = = wig ist be = reit, die uns


e : : : : : : : : : : : : :
: : wig, die uns e : : wig ist be:
reit.
Da Capo.
Sü : ße



Vilota und Nio.

Zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Volksmusik.

Von

Hermann Springer, Berlin.

Falsche Romantik hat oft über das Wesen und die Quellen der Volksmusik einen geheimnisvollen Schleier gebreitet, den eine exaktere Betrachtungsweise mit den Mitteln vergleichender historischer Methode in vielen Fällen hinwegzuziehen vermag. Der Meister der Volksliedforschung, dem diese Blätter gewidmet sind, hat Richtung und Wege gezeigt, als er den Satz hinstellte[1], daß aller Volksgesang bis zu gewissem Grade immer nur ein Reflex der Kunstmusik seiner oder einer früheren Zeit ist, und der Wissenschaft ist diese Erkenntnis nicht mehr verloren gegangen. Die inneren Zusammenhänge, die in Ländern mit schulmäßiger tonkünstlerischer Kultur zwischen Volks- und sogenannter höherer Musik bestehen, sind an vielen Stellen aufgedeckt worden. Herm. Kretzschmar[2] hat jetzt diese Grenzgebiete mit weitem Blicke überschaut und die Unterordnung der Volksmelodie unter die Traditionen der Kunst und Theorie betont. Die Volksliedforschung begeht freilich noch allzuoft den Fehler, daß sie aus Scheu vor dem vermeintlich Ungreifbaren oder aus Mangel an Fachkenntnis nicht bis zum Musikalischen vordringt. Und dann wird wohl der Welt einer auf mystischem Grunde erwachsenen Volksmelodie die Kunst des „Schablonenkomponisten" gegenübergestellt,

---

[1] R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen (1869), Nachtrag S. 96.

[2] Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1909, S. 73 ff.

dem „das Gesetz der Wahrheit weniger gilt als die überkommene Form"[1]. Während in Wirklichkeit das Verhältnis oft gerade umgekehrt ist und die Volksmelodie das erstarrte Schema darstellt gegenüber den individuell belebten Gebilden der Kunstmusik. Beispiele für diese Erscheinung bieten sich in dem italienischen Volksgesange dar. Für das schon seit langen Jahrzehnten verklungene Volkslied Venedigs ist die Hauptquelle die Sammlung von Angelo Dalmedico, der im Jahre 1848 zum ersten Male seine Canti del popolo veneziano erscheinen ließ. Die von ihm zusammengetragenen Stücke gehören zum allergrößten Teile der Gattung der Villotten an. Villotta ist bekanntlich in der mehrstimmigen Musik des 16. Jahrhunderts eine geläufige Bezeichnung für das tanzmäßige Strophenlied volkstümlicher Richtung. Der Begriff war nicht auf Venedig lokalisiert; in den Titeln der alten Sammlungen erscheinen neben Villotten alla veniziana, alla padovana ebenso solche alla napolitana. Später verengte sich die Bedeutung, und man verstand unter Villotta — in Dialektschreibung Vilota — das Volkslied Venedigs und des zugehörigen Gebietes. Von diesen meist vierzeiligen Endecasillabistrophen, die einen poetischen Inhalt in knappe und oft sehr reizvolle Form einschließen, gibt Dalmedico nur die Texte. Aber als er in den Höfen und Gassen der abgelegenen Stadtviertel seine Lieder aus dem Munde der Frauen der niederen Stände zusammentrug, waren sie noch wirklicher Volksgesang, und Dalmedico berichtet, daß man sie sulla stessa aria facile ausführte.

Wie war nun diese traditionelle Vilotenmusik beschaffen? Somborn, der seine angeführte Untersuchung mit ungenügendem Rüstzeug unternommen hat und dieser Volksliedkunst gegenüber durchaus den Dilettantenstandpunkt einnimmt, verzichtet darauf, den musikalischen Typ in seinen Überlieferungen aufzusuchen und ihn im Notenbilde vorzuführen; er beschränkt sich vielmehr auf eine Beschreibung, in der er die Vilota auf Grund von zufällig in Venedig aufgefangenen, unkontrollierten Melodieeindrücken als eine „nicht selten auf gleichem Ton verweilende, stufenweise sich hebende und senkende, zuweilen durch einen Terzen- oder Quartensprung belebte, mit einzelnen Schnörkeln versehene Psalmodie" definiert (S. 108).

[1] Somborn, Das venezianische Volkslied: Die Villotta (1901) S. 107.

Und im übrigen bescheidet er sich bei der Meinung, daß die Vilotenmelodie niemals aufgezeichnet worden sei und auch niemals aufgezeichnet werden könne.

Um ein sicheres Bild von der musikalischen Beschaffenheit der Vilota zu gewinnen, muß man sich zunächst die Angaben Dalmedicos gegenwärtig halten. Die Viloten, deren Lebenskraft zu seiner Zeit schon im Absterben war, wurden von den Frauen und Mädchen des Volkes in der Art eines festgeregelten Unterhaltungsspieles gesungen. „Le accompagnano al suono del cembalo a sonagli[1], intessendovi anco un ballo, che al pari del suono vilota si chiama" (S. 13). Das Singen und Spielen des Tamburins kommt gewöhnlich der Ältesten der Gesellschaft zu, während die Jüngeren tanzen. „Finiti i quattro versi della vilota cantano un intermezzo, sempre variato però, ch'e' chiamano Nìo, cioè nido, la cui musica è ancor più gaia di quella della vilota." In den Quartieren Castello und Canareggio fand Dalmedico die Lieder noch am meisten lebendig erhalten. Im Inhalt spiegelt sich noch die alte Feindschaft zwischen den Bewohnern dieser beiden Stadtgegenden, den Castelani und Nicoloti, wider, und der Sammler bemerkt besonders, daß in den Liedern aus dem Schifferviertel von Castello auch der musikalische Ausdruck etwas verschieden sei: „la musica, senza variar di note, a meglio esprimere il concetto del cuore, è più prolungata e impressa di certa malinconia che le altre non hanno". Wichtig zur Feststellung des Musikcharakters ist in diesen Angaben besonders zweierlei: die Vilota, wie Dalmedico sie hörte, wurde gleichzeitig gesungen und getanzt;

[1] Diese sonagli des Tamburins (cembalo, venez. cimbano) werden öfters als campanele bezeichnet. Goldoni spricht in einer bei Dalmedico angeführten Stelle aus dem Frappatore von dem cimbano che se sona a la veneziana, quel cosso tondo de carta bargamina co le campanele che se bate coi dei e co la palma de la man. In einer Vilota bei Bernoni, Nuovi Canti popolari venez. (1874) S. 17 heißt es:

Povero simbanelo, come è reduto
In quele man che no lo sa sonare!
S'à roto campanele e roto tuto:
Povero simbanelo com'è reduto!

In der Tat war das Tamburin nicht mit Metallscheiben, sondern mit Glöckchen versehen, wie es auch auf einem Bilde Longhis im Museo Correr zu sehen ist.

sie war mit einem, jedesmal nach Beendigung der vierzeiligen Strophe einsetzenden Intermezzo, Nio genannt, verbunden, dessen Musik noch lebhafter als die der eigentlichen Vilota war. Diese Zeugnisse Dalmedicos werden nun von Boerio, dem venezianischen Lexikographen, recht anschaulich ergänzt. Er führt in seinem Dialektwörterbuche unter „enota" folgendes an:

Queste fanciulle ballano prima a due a due al suono d'un cembalo e al canto di villanelle, che vengono di tratto in tratto interrotte da una specie d'intermezzo, il quali sempre comincia dal versetto Enota enota enio, che pur si canta col cembalo e con diversa melodia... Al canto di questo intermezzo (ch'è più o meno lungo o ripetuto ad arbitrio della suonatrice del cembalo) le danzatrici formansi in due cerchi concentrici, che carolano uno inverso l'altro; e finito l'intermezzo torna il canto delle villanelle e tornasi a ballare a due a due come prima.

Diese Darstellung gibt von der Sache ein durchaus klares Bild: der von Tamburin und Tanz begleitete Vilotengesang wechselte regelmäßig mit einem bewegteren Gesangs- und Tanzintermezzo ab, das in Melodie und Tanzform von der eigentlichen Vilota verschieden war.

Vilota und Nio bildeten also nach diesen zeitgenössischen Zeugnissen ein Tanzliedgefüge mit traditionell feststehender Melodie, die aus der Sangesweise des Vierzeilers und einem lebhafteren Anhang besteht. Vier Jahre ehe Dalmedicos Buch erschien, hatte Alverà vicentinische Volkslieder samt ihrer musica originaria veröffentlicht[1]. Den Inhalt seiner Sammlung bilden Vilotentexte, die in und um Vicenza, also im Bereiche Venetiens, gesungen wurden, und die zum guten Teile mit den von Dalmedico in Venedig selbst zusammengetragenen Stücken übereinstimmen. In der einzigen beigegebenen Singweise (s. S. 324) haben wir den musikalischen Typ der Vilota in einem einwandsfreien Belege vor uns. Der gleiche Melodietypus findet sich weiter in der seltsamen Publikation, in der Antonio Berti einer Anzahl volkstümlicher Weisen neugedichtete sentimentale Texte untergelegt hat[2]: in den von Teodoro Zacco gesammelten Ariette popolari, die am Schlusse des Buches angefügt sind, steht sie S. 23—25 und wird in der Einleitung S. 15 als Vilotenmelodie aus

[1] Canti popolari tradizionali vicentini, Vicenza 1844.
[2] Le Voci del Popolo, Padova 1841.

Chioggia bezeichnet (s. S. 324). Der in vier dreitaktige Glieder zerfallende Hauptteil der Melodie schmiegt sich in Rhythmus und Periodik dem vierzeiligen Vilotentext ganz natürlich an. Dem achttaktigen tanzmäßigen Schluß sind bei Zacco wie bei Alverà nur Trällersilben untergelegt. Waren nun diese acht Takte nur ein äußerlicher musikalischer Anhang zur Vilota? Meines Erachtens hat man die Frage zu verneinen und in dieser bewegten Tanzweise die feststehende Melodie des Nio zu erblicken.

Um dies zu erweisen, muß der Textcharakter des Nio berührt werden. Dalmedico hat in sein Buch auch eine Anzahl von Niostrophen aufgenommen. Ihnen allen ist der merkwürdige Zug gemeinsam, daß sie mit einer formelhaften Wendung beginnen (»Fame la nota e nio« oder E nio e nio e nio oder Fame la nota e nota und dergleichen.) Nio, die venezianische Form für nido, Nest, bedeutet den Kreis, den die Tänzerinnen während dieses Gesanges bilden, und in jenen Textanfängen hat man mit Dalmedico eine Aufforderung der Sängerin an die Tanzenden zu sehen, welche auf die veränderte Tanzfigur hinweisen soll („Mach mir den Takt und den Kreis"). Boerio läßt sich in seinem Wörterbuche durch die etwas rätselhaft aussehende Formel e nota e nota e nio zu einer grotesken Etymologie aus dem Griechischen verleiten. Der Sinn der ersten Verszeile setzt sich in der Regel auch in den folgenden drei Verschen fort; es sind Tanzreime leichtester Art ohne einen besonderen Inhalt, z. B.:

Fame la nota e nio,
Se sè do, coreve a drio.
Se sè quatro, dève manina,
Coreve a drio sin domatina.

Diese kleinen Strophen mit ihrem hüpfenden Rhythmus lassen sich nun jener achttaktigen Tanzmelodie ohne jede Schwierigkeit unterlegen. Die Vilota ging ohne Pause und ohne merklichen Einschnitt unmittelbar in den Nio über, der dann leicht und flüchtig vorbeizog. So erklärt es sich auch, daß man die stete Unterbrechung einer längeren Vilotenreihe durch das Niointermezzo nicht störend empfand: der Gedankenfaden der Viloten wurde nach dem schnell vorüberrauschenden Nio leicht wieder aufgenommen. Übrigens wird bei den seltener vorkommenden mehrstrophigen Stücken bisweilen die letzte

Verszeile einer Strophe am Anfang der folgenden wiederholt, oder es wird wenigstens das für den Inhalt wesentliche Stichwort noch einmal gebracht, um den Zusammenhang mit der vorhergehenden Strophe recht deutlich zu machen[1]. So legt also die überlieferte Melodie nicht nur die Vilotenweise fest, sondern auch die Musik des Rio, der sich mit der Vilota zu einem munteren Tanzspielgefüge verband. In der früheren Zeit wurde die Vilota wohl auch losgelöst von der Tanzbegleitung als Liebeslied oder als Serenade zum Klange der Guitarre, der Mandoline oder des Colascione (einer primitiven Lautenart mit 2—3 Saiten und langem Hals) gesungen[2]: in diesem Falle mochte die Riomelodie sich als Instrumentalritornell anschließen. Jede Vilotenstrophe, ob Liebes-, Spott- oder Scherzliedchen, fügte sich ohne Unterschied unter das Schema, und dem lebendigen Vortrag blieb es überlassen, die feststehende musikalische Formel, deren Gliederung durch den gleichmäßigen Ablauf des Versmetrums bestimmt wurde, mit individuellem Ausdruck zu erfüllen.

Der Singtanz von Vilota und Rio ist im letzten Grunde ein Abkömmling der volkstümlichen Tanzliederkunst des Cinquecento. Der Rhythmus dieses Sechsachteltaktes beginnt sich schon in den mannigfaltigen Gestalten des alten Saltarellos zu formen, des „Nachtanzes", der die geradtaktigen Weisen des Passamezzos in eine lebhafte Tripelbewegung umsetzt; er meldet sich in den Weisen der Moresca, der Spagnoletta, in der Tripeltaktform der Paduana, die gerade in venezianischen Lautenbüchern, bei Jacomo Gorzanis, bei Barbetta, erscheint[3]. Volksreime, wie die Rosina bella („Che bella chioma ch'ha la mia Rosina") wurden im Tanztakt des Saltarellos gesungen[4]. Ein Jahrhundert später taucht die Furlana auf und wird als Lieblingstanz der popolani in Venedig bodenständig. Friaul, dessen Berge nach den Lagunen herüberleuchten, gab ihm den

---

[1] Dalmedico S. 41, Nr. 11; 70, Nr. 3; 96, Nr. 10; 100, Nr. 22; 101, Nr. 24; 106, Nr. 6 usw.

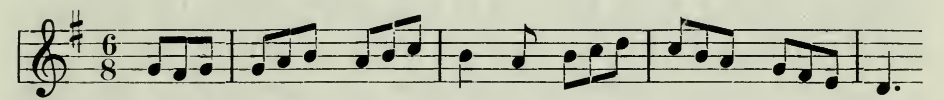
[2] Fazzo una serenata a la mia Nina,
Vegno con soni e canti a ritrovarti

heißt es in einer Vilota (Dalmedico S. 25, u. S. 13).

[3] Vgl. Caroso, Nobiltà di Dame; Chilesotti, Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts, S. 43, 64.

[4] »Fasemo una rosina in saltarello« (Lettere di Messer Andrea Calmo riprod. da V. Rossi 1889, S. 420).

Namen. Mit den munteren Sprüngen der Furlana vergnügen sich die kleinen Leute des venezianischen Settecento. Im Museo Correr zeigt eine der prächtigen Genreszenen Pietro Longhis das tanzende Paar, dem eine Frau mit dem „Cimbano" den Takt schlägt. Die Beliebtheit der Furlana war damals schon über Italiens Grenzen hinaus gedrungen. Rousseau, der die Eigenart venezianischer Musik mit feinsten Sinnen empfand, fügte in seinen Devin du village[1] eine Forlane pour les Villageois ein, die sich aus einem volksechten Motiv entwickelt:



Auch deutsche Meister[2] nahmen Form und Namen auf. Die Furlana war übrigens auch noch zu Dalmedicos Zeit lebendig. Er bemerkt ausdrücklich, daß ihre Melodie und Tanzform „analoghi come le vilote, ma ancora più agili" seien (S. 211), und er bezeugt, daß man unter der Furlana nicht nur einen Tanz, sondern auch ein Scherz- und Spottlied nach Art der Schnaderhüpfel verstand (motteggio tra una contrada e l'altra, tra un individuo e l'altro). Aus einer Anzahl von Strophenproben geht hervor, daß sie in der metrischen Form durchaus mit dem Nio übereinstimmen, wie denn auch die Niomelodie dem musikalischen Typus der alten Furlana durchaus entspricht. Nio und Furlana galten schon im 18. Jahrhundert als primitive Belustigungen des niederen Volkes, über die sich die Gesellschaft bei Gelegenheit ein wenig lustig zu machen beliebte. So heißt es in einer Kanzonette[3] mit derbem Spotte:

S'ingruma de sti scovoli
per far quattro furlane
e con cantar redicolo
»E nata e nio« se fa

und weiter:

---

[1] Partitur (Paris, Le Clerc) S. 61.

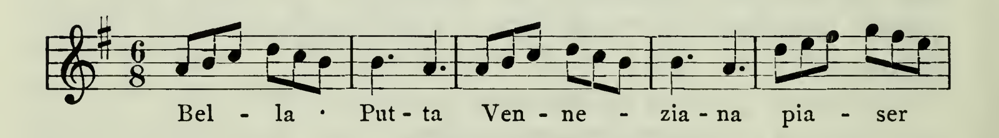
[2] In J. S. Bachs erster Orchestersuite in C-dur wird das Tempo der zwischen Gavotte und Menuett eingelegten Forlana durch die Begleitungsfiguren der Geigen und Bratschen bestimmt: die ruhige, breite Bewegung, die Kretzschmar (Führer I, 1, S. 30) als Eigentümlichkeit der Forlana überhaupt bezeichnet, erklärt sich hier durch diese besondere Art der Verarbeitung.

[3] Museo Correr, Mscr. Cicogna 3301—1755, Nr. 43.

Se credè far fegura
co ste vostre furlane,
me parè tante rane,
tale marmeo, cucù.

Die enge Zusammengehörigkeit von Furlana und Nio wird durch diese Kanzonettenstelle noch besonders erwiesen. Auch Goldoni läßt in dem bereits erwähnten Frappatore den Spießbürger Tonin vor seinen römischen Freunden eine Niostrophe mit komischer Wirkung deklamieren. Ein hübsches Zeugnis für die volkstümliche Beliebtheit des Nio findet sich noch in dem Scherzgedichte La Polenta [1], das der lustige Dialektpoet Lodovico Pastò geschrieben hat.

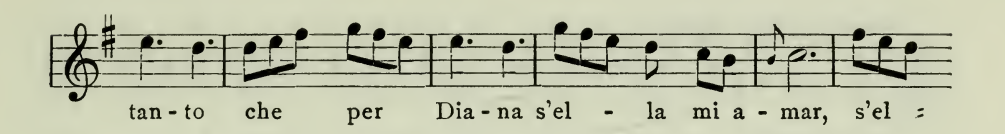
In der venezianischen Gesellschafts- und Hausmusik, den Canzonette da battello, in denen sich feine Empfindsamkeit und salonmäßige Eleganz mit heiterem Volkstone mischt, ist ein Einfluß der eigentlichen Vilotenmelodie nicht zu erkennen. Dies erklärt sich schon durch den verschiedenen Charakter der Texte: im Gegensatz zu den regelmäßigen Vilotenvierzeilern verlaufen diese Kanzonetten meist in mehr oder minder künstlichen Strophen von Sechs- oder Achtsilblern, die eine abweichende rhythmische Struktur der Melodie mit sich bringen [2]. Dagegen zeigt sich eine deutliche Reminiszenz an die Volksmusik in tanzmäßigen Schlußsätzchen. So hat ein Maskenlied aus dem Jahre 1742, in welchem ein armenischer Kaufmann in komischem Kauderwelsch seine Waren anpreist, einen echten Furlanarefrain [3]:
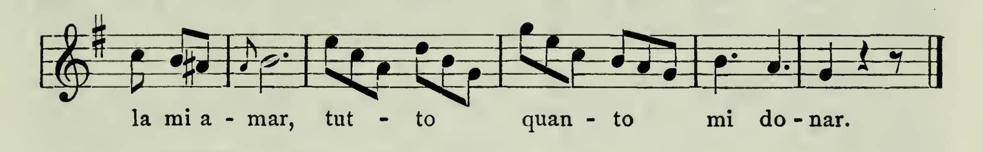


[1] Gedr. bei Gamba, Raccolta di poesie in dialetto venez. (1845), S. 185—192.

[2] Hier sei bemerkt, daß es nicht richtig ist, den Sechsachteltakt überhaupt als den herrschenden Rhythmus der venezianischen Kanzonetten hinzustellen, wie es oft geschieht. Diese Lieder, die man dem Herkommen folgend meist mit dem unter Umständen irreführenden Namen Barcarole bezeichnete, während die alte einheimische Benennung Canzonette da battello lautete, herrscht der Zweivierteltakttypus vor. Wegen der Einzelheiten muß ich auf meine Untersuchung und Ausgabe der ungedruckten Canzonette da battello verweisen, die demnächst erscheinen wird.

[3] Museo Correr, Mscr. Cicogna 3323—178, Nr. 77.





Hatte die Kunstmusik hier ein volkstümliches Element aufgenommen, so stellte sich umgekehrt der Volksgesang des venezianischen Settecento immer mehr unter den Einfluß der kunstmäßigen Kanzonetten, und schließlich verstand man unter dem Volkslied Venedigs die Kunstmusik dieser Canzonette da battello. Eximeno, der den Volksliedstil seiner Zeit mit Proben belegt, gibt[1] für das venezia: Lied ein durchaus typisches Stück der Gattung und bemerkt dazu: sebbene sogliono comporsi da qualche maestro di musica, il popolo le apprende facilmente.

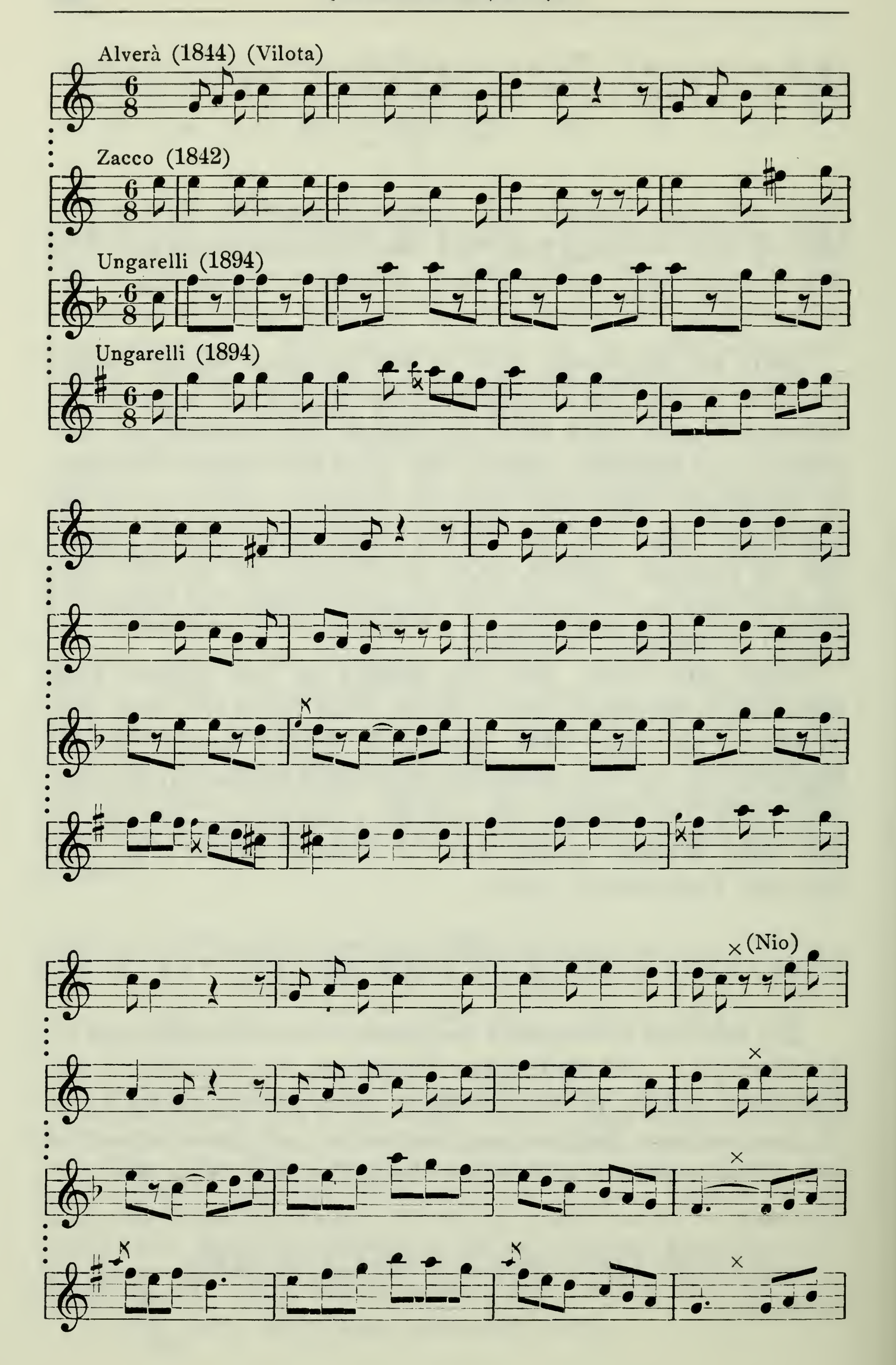
Wenn nun Vilota, Rio und Furlana an den Lagunen selbst schon lange verklungen sind, so ist ihr Leben damit doch noch nicht erloschen. In einer 1894 erschienenen Arbeit[2] handelt Gaspare Ungarelli über die noch bestehenden Volkstänze der Provinz Bologna. Unter ihrer Zahl befindet sich auch die „Veneziana", die von vier oder mehr Personen getanzt und von Gesang begleitet wird. Der Text des Tanzliedchens lautet:
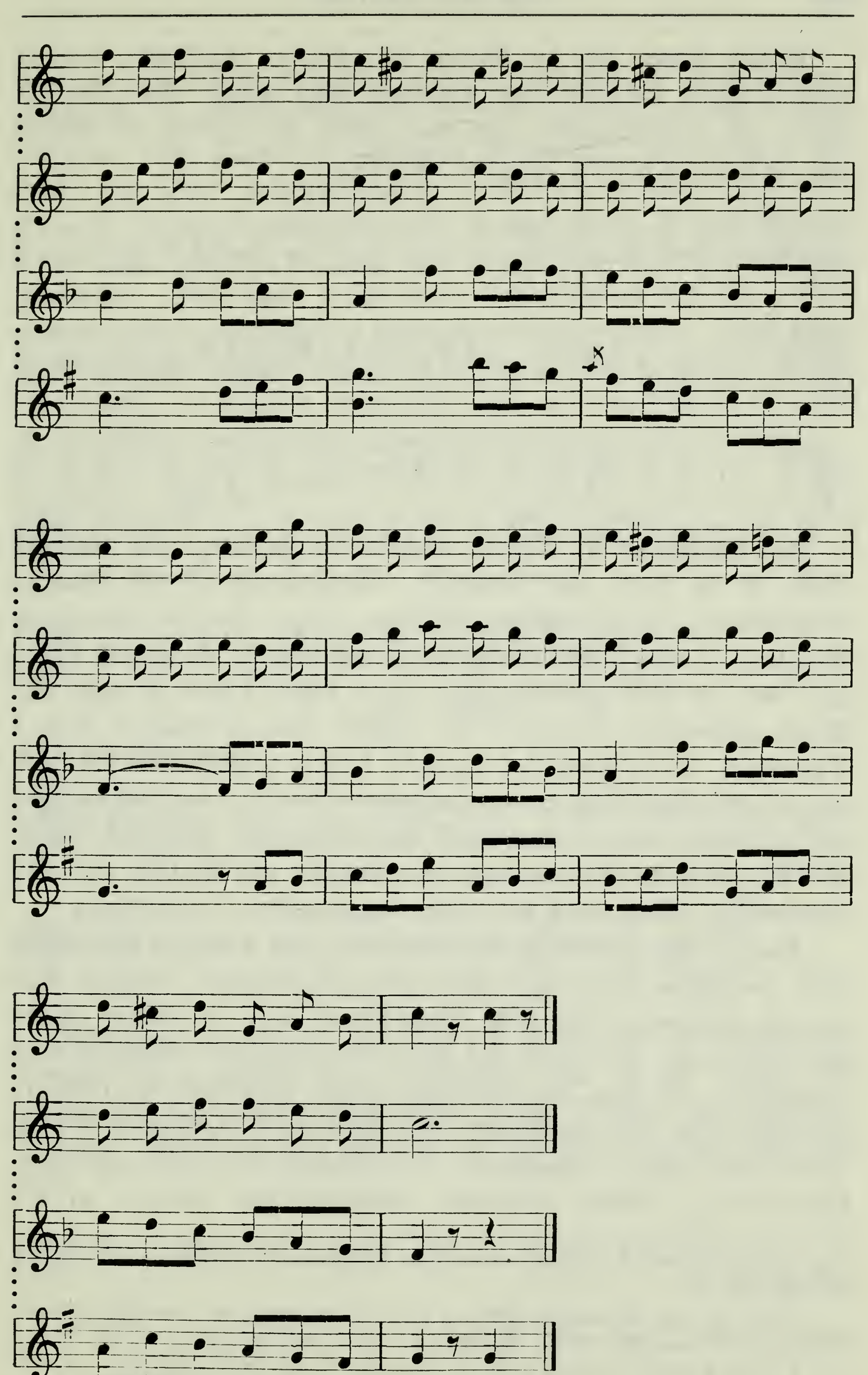
La veneziana l'ha un bæl fiaur in spâla,
Viva la veneziana e chi la bâla.

Die erste Zeile wird dreimal wiederholt, und am Schlusse folgt ein Trällerrefrain. Die Weise dieser Veneziana, die Ungarelli in zwei Fassungen mitteilt, ist nun wiederum nichts anderes als der Typus der venezianischen Viloten- und Riomelodie, der somit aus örtlich und zeitlich verschiedenen Quellen übereinstimmend belegt ist:

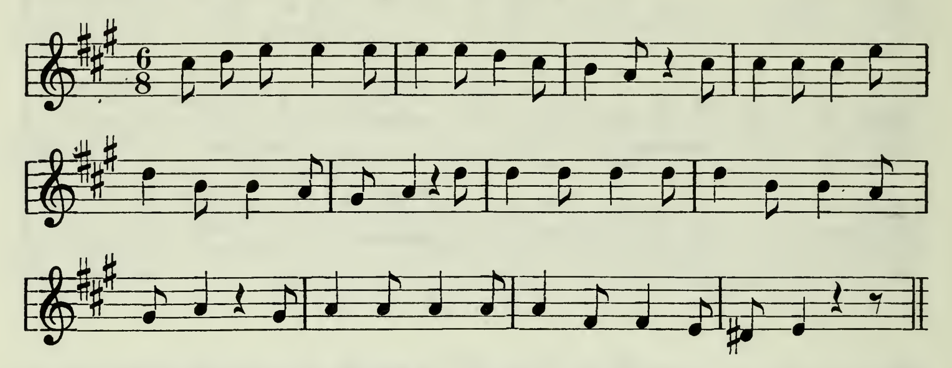
---

[1] Dell' Origine e delle Regole della musica (1774), S. 450.
[2] Biblioteca nazionale delle tradizioni popolari italiane [2], S. 78 und Musikbeilage.


Alverà (1844) (Vilota)
Zacco (1842)
Ungarelli (1894)
Ungarelli (1894)
(Nio)



Weiter findet sich die Vilota im istrischen Volkslied, das ja venezianischem Einflusse ganz besonders offen stand. Ive[1] gibt als Weise von Liebesstrophen, die nach Form und Inhalt der Vilota eng verwandt sind, die folgende Melodie:



Im Volksliede der Marken erscheint die Furlana, und auch als Tanz ist sie dort noch lebendig[2]. Merkwürdig ist eine Viloten-einwanderung ins toskanische Volkslied. Tigri[3] berichtet von einem Singtanz in den Toskanerbergen, der den Namen Veneziana führt, und der von ihm wiedergegebene Text dieses Liedes ist eine alte Vilota historischen Inhaltes, die anhebt Viva Venezia e viva i Veneziani. Der Gesang hat eine sehr lebhaft bewegte Melodie, und auf je zwei Verse folgt ein sogenanntes ricordino, ein Zwischenspiel auf der Geige, wie es auch sonst im italienischen Volkslied beliebt ist. Alle diese Beispiele bezeugen unmittelbar den Einfluß und das volksmäßige Weiterleben des alten venezianischen Tanzliedtyps.

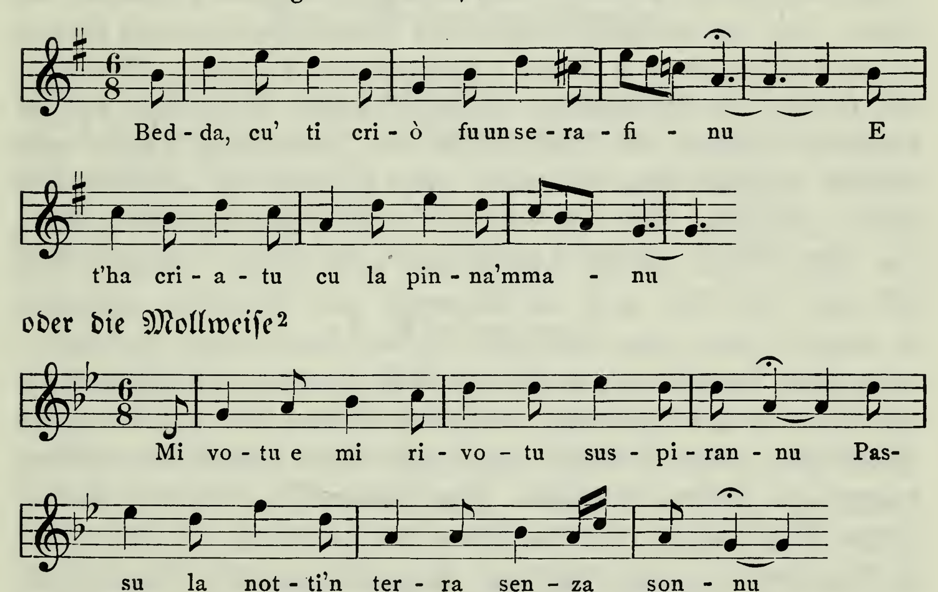
Das an sich so dürftige Vilotenschema, das nichts ist als schlichteste melodische Linie ohne individuelle Besonderheit, mündet nun in eine allgemein italienische Melodieform ein, in welcher gleichsam alles das, was man als besonderen südlichen Musikcharakter empfindet, auf seine allereinfachste Gestalt zurückgeführt erscheint: eine Tonweise von natürlicher Weichheit, mit primitivster Modulation von Tonika zu Dominante, in regelmäßige Perioden gegliedert, doch nicht in steifem Gleichmaß einherschreitend, sondern zu an-

[1] Canti popolari istriani raccolti a Rovigno da Antonio Ive (1877), Beilage, Nr. 3.

[2] »Pe' fa' 'na frullanella dentro e fora« (Canti popolari marchigiani racc. da Antonio Gianandrea 1875, S. 141).

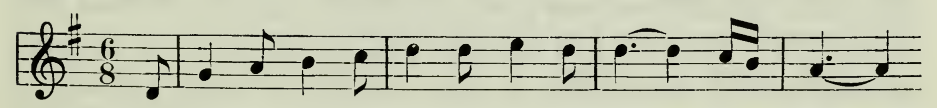
[3] Canti popolari toscani racc. da Giuseppe Tigri (1856), S. XL.

mutigem rhythmischem Flusse belebt. Natürlich ist dieses Schema innerhalb der volksmusikalischen Entwicklung nur ein Typus neben anderen; ihm stehen vor allem die Ritornelle, die Stornelli und Fiori mit ihren unregelmäßigen dreizeiligen Strophen gegenüber, die auf Hirtenruf zurückgehenden langgedehnten Bergweisen und andere freie Formen, die zum Teile den Melismen weite Entfaltung gewähren. Aber jener unscheinbare Melodienkern hat vor andern gewissermaßen eine stärkere biologische Kraft voraus. Unter seiner Dürftigkeit schlummert eine Seele, die nur geweckt zu werden braucht. Im Süden, in Sizilien, entwickelte sich auf dem Grunde des auch in der Vilota vorliegenden Strophenmetrums die Melodieform[1]



oder die Mollweise[2]
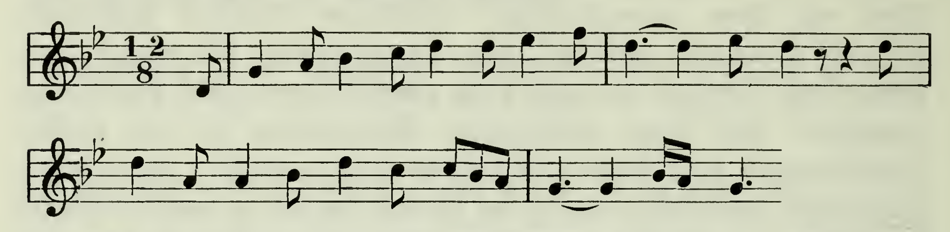
Und von hier aus ist nur noch ein Schritt bis zu allbekannten Typen des neapolitanischen Volkslieds, wie sie sich immer von neuem aus sich selbst erzeugt haben, zu der Melodie des berühmten Fenesta vascia, von der sich Liszt in Venezia e Napoli inspirieren ließ:



[1] Canti popolari siciliani racc. da Giuseppe Pitrè, Vol. 2 (1861), Melodie Nr. 1.

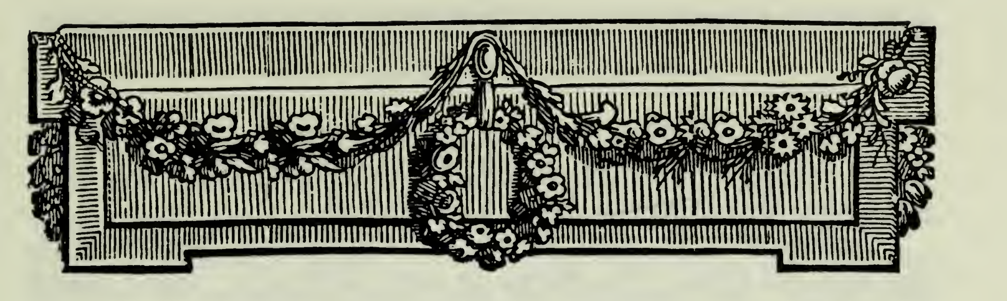
[2] ib. Nr. 5.

und wenn man das durch Dehnung des Schlußtaktes der einzelnen Glieder rhythmisch veränderte Motiv nach Moll umsetzt, so ergibt sich der Anfang des elegischen Fenesta ca lucivi:



Diese und andere neapolitanische Gesänge wurden zuerst durch die Publikationen des Musikers und Verlegers Guglielmo Cottrau bekannt. In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts begann er, der Sohn eines nach Neapel eingewanderten Franzosen, Melodien, wie sie ihm im Volksgesange entgegenklangen, festzuhalten und zu sammeln. Indem der Kunstmusiker die namenlosen Ansätze und Gebilde aufgriff, kam er immer mehr dazu, sie zu individuellerer Form zu weiten, und bald machte er ein Eigentumsrecht geltend, das ihm oft nur zu sehr bescheidenem Teile zukam. Hatte er sich erst auf dem Titel noch als Sammler und Bearbeiter bezeichnet, so machte er dann ohne Unterschied auf den Autorenruhm Anspruch [1]. Hier bietet sich also ein markantes Beispiel von der Wechselwirkung und dem Ineinanderfließen kunstmusikalischer und volkstümlicher Produktion. Aus Cottraus heute sehr selten gewordenen Heften drangen die Lieder ins Volk. Ihre kunstmäßig erweiterte Gestalt wurde Allgemeingut, und der Name des angeblichen Urhebers sank in Vergessenheit. Was für einen Augenblick als Individualprodukt auftrat, tauchte wieder unter in den Strom des unpersönlichen Volksliedmelos, dem es entstammte.

[1] Auf dem Titel der Anfang der vierziger Jahre erschienenen Mélodies de Naples et de ses environs heißt es noch recueillies, retouchées ou composées dans le style national; die später als Passatempi napoletani herausgegebene große Sammlung erscheint dagegen mit dem Untertitel Raccolta completa delle celebri canzoni napoletane composte da G. Cottrau.



Konsonanz und Konkordanz.

Von

Carl Stumpf, Berlin.

Die Langsamkeit des Fortschrittes in den Verhandlungen über die Prinzipienfragen der Musiktheorie wurzelt hauptsächlich darin, daß gewisse Grundbegriffe nicht hinreichend unterschieden werden. Dazu gehören in erster Linie die beiden im Titel genannten. Ihre Abgrenzung gegeneinander soll uns im folgenden beschäftigen.

I. Konsonanz.

Alle Musik, abgesehen vielleicht von den allerersten und primitivsten Gesängen, enthält konsonante Intervalle. Auch in durchgebildeteren Formen der einstimmigen Musik haben gewisse Töne, die wir, wenn sie als gleichzeitige vorgestellt werden, konsonant nennen, die der Oktave, Quinte, Quarte, allem Anscheine nach eine ausgezeichnete Stellung innerhalb der Melodien und der daraus zu abstrahierenden Tonleitern.

Diese Tonverhältnisse müssen sich durch eine bestimmte sinnlich wahrnehmbare Eigenschaft schon sehr frühe dem Gehör aufgedrängt haben. Als solche Eigenschaft erkenne ich mit vielen altgriechischen und späteren Theoretikern die Verschmelzung gleichzeitiger Töne, d. h. die Einheitlichkeit, die Annäherung an den Eindruck eines einzigen Tones. Unmittelbare Beobachtung zeigt, daß diese Eigenschaft im höchsten Maße der Oktave, dann in absteigender Stufenfolge der Quinte, der Quarte, der Terzen- und Sextengruppe, endlich im geringsten Maße den dissonanten Intervallen zukommt. Doch vermutete ich bereits in der „Tonpsychologie" und vertrat es später noch be-

stimmter, daß zwischen die beiden letzten Gruppen vom Verschmelzungsstandpunkt aus noch gewisse Verhältnisse einzuschalten seien, deren eine Verhältniszahl durch 7 gegeben ist.

Einheitlichkeit ist nicht Einheit. Verschmelzung bedeutet nicht, daß man die beiden Töne überhaupt nicht unterscheide. Sonst würde ja die Oktave in dem Moment, wo wir die Töne auseinanderhalten, in eine Dissonanz übergehen. Musikalische Ohren halten die Töne in gewöhnlichen Fällen stets auseinander, trotzdem bemerken sie einen Unterschied in der Einheitlichkeit des Eindruckes zwischen Oktave und Septime [1]. Bei Unmusikalischen aber tritt die Ununterscheidbarkeit als Wirkung der Verschmelzung ein, und zwar am häufigsten bei der Oktave, in abnehmender Häufigkeit bei den übrigen Verschmelzungsstufen. Daher konnte ich Versuche an solchen Individuen zur Bestätigung benützen. Aber ich meinte natürlich nicht, daß Unmusikalische uns über die Natur der Konsonanz belehren sollen, sondern gebrauchte solche Personen nur, wie wir Psychologen sagen, als „Versuchspersonen", ungefähr wie der Physiologe seine Kaninchen benützt, die ihm auch nichts über die Bedeutung des Nervus vagus sagen, sondern sie nur durch die Frequenz ihrer Herzkontraktionen zeigen sollen.

Die verschiedenen Verschmelzungsstufen sind physikalisch durch die bekannten einfachen Verhältnisse gegeben. Aber minimale Abweichungen von diesen Verhältnissen werden nicht wahrgenommen. 1 : 2,01 verschmilzt in gleichem Maße wie 1 : 2. Warum wir gleichwohl die ganzen einfachen Zahlen als physikalisch exaktesten Ausdruck der empfundenen Konsonanzen ansehen, kann hier dahingestellt bleiben; es ist eine erkenntnistheoretische Frage, die ganz ebenso

---

[1] Dies übersieht Ch. Lalo, der in seinem vielfach trefflich gearbeiteten Buche »Esquisse d'une Esthétique musicale scientifique« (1908, p. 152) schreibt: »Ce mot de fusion n'a plus guère de sens pour lui (le musicien): il perçoit un rapport spécifique de quinte ou de ton, voilà tout, comme il y a des nuances délicates des couleurs qui paraissent irreductibles à un peintre. Voilà pourqoi Stumpf s'adresse si volontiers dans ses expériences aux non-musiciens«. Vgl. p. 153, 154.

Ein so offenbares Mißverständnis würde ich nach dem, was bereits Tonpsychologie II, 142 und besonders in meinen „Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft" I, 36, 38, II, 19 ff. darüber steht, nicht noch einmal berichtigen, fände es sich nicht bei einem Forscher, der sich mehr als alle deutschen Musikästhetiker bemühte, den Untersuchungen der neueren Psychologie gerecht zu werden.

bei jedem Naturgesetz wiederkehrt. Die Tatsache der Schwelle besteht nun einmal für alle unsere Sinneswahrnehmungen. Selbst wenn man eine unbewußte Wahrnehmung der Schwingungsverhältnisse annehmen wollte: — wer sagt uns denn, daß diese unbewußte Wahrnehmung nicht auch ihre Schwelle hat? Oder, geht man vom Dreiklang als dem Grundphänomen der ganzen Musik aus (was ich für falsch halte): bleibt nicht die Formel 4:5:6 wieder genau demselben Übelstand ausgesetzt? Allerdings ist es richtig, daß man auf Grund der Akkordlehre einen gewaltigen Unterschied zwischen e-gis und e-as, zwischen c-dis und c-es machen muß, auch wenn das Ohr uns in Zweifel läßt oder wenn, wie in der Temperatur, der Unterschied in Wirklichkeit getilgt ist. Aber die komplizierten psychischen Prozesse, die in die unmerklich oder gar nicht veränderten (manchmal sogar in entgegengesetztem Sinn veränderten) Empfindungen bestimmte Auffassungen hineinbringen, darf man nicht mit den einfachen Tatsachen der Sinneswahrnehmung verwechseln, durch die das Grundphänomen aller Musik, auch der harmonischen, gegeben wird. Daß einunddasselbe unveränderte Tonpaar einmal stärker, einmal schwächer verschmelzen sollte, je nachdem wir es als c-es oder c-dis auffassen, das ist ausgeschlossen, weil die Verschmelzung eine einfache Funktion der beiden Sinnesempfindungen ist und sich nur mit diesen selbst ändern kann. Es ist ebenso unmöglich, wie daß die Differenz zweier Zahlen je nach den Beziehungen, in die wir sie setzen, veränderlich wäre[1].

Auch durch den Hinzutritt eines dritten, vierten Tones wird die Konsonanz nicht geändert. Was geändert werden kann, ist die musikalische Bedeutung der Töne und ihre Annehmlichkeit oder ihre Gefühlswirkung. Aber ihre Einheitlichkeit behält die Oktave, ihre Zweiheitlichkeit die Septime in jeder beliebigen Zusammenstellung.

Konsonanz und Dissonanz finden, wenn anders Verschmelzungsunterschiede ihr Wesen bilden, nur zwischen gleichzeitigen Tönen statt. Die Aufeinanderfolge c-g nennen wir nur insofern konsonant, die Folge c-d nur insofern dissonant, als die beiden Töne,

[1] Ich bemerke dies gegenüber einem neuerlichen Bedenken H. Riemanns (Grundriß der Musikwissenschaft, 1908, S. 46), nachdem derselbe Forscher früher in der Verschmelzung das „erlösende Wort" gefunden. Die Ursachen unserer Meinungsverschiedenheit hoffe ich im folgenden aufzudecken.

als gleichzeitige vorgestellt, im einen Fall einer höheren, im anderen der niedersten Verschmelzungsstufe angehören. Zwischen aufeinanderfolgenden Tönen als solchen können zwar Verwandtschaftsbeziehungen stattfinden, zum mindesten wenn es sich um obertonhaltige Klänge handelt, indem gemeinschaftliche Obertöne eine mehr oder minder ausgeprägte Ähnlichkeit der Klänge herstellen. Aber das ist eine andere Beziehung wie die der Konsonanz. Felix Krueger hat ganz richtig erinnert, daß doch niemand beim Anhören der Tonleiter von einer Folge von Dissonanzen reden wird[1].

Ferner finden Konsonanz und Dissonanz im ursprünglichen und eigentlichen Sinne nur zwischen je zwei Tönen statt. Die Alten haben auch in dieser Beziehung in ihrer prägnantesten Definition das Richtige getroffen[2]. Zu sagen, daß nur ein Dreiklang konsonant sein könne, würde hiernach ebensowenig Sinn haben, wie daß nur ein Dreiklang ähnlich sein könne. Konsonanz ist, wie Ähnlichkeit oder Gegensatz, ein Verhältnis zweier Sinneserscheinungen zueinander, und in diesem Sinne ist sie das Grundphänomen aller Musik. Bei vielen Völkern, die keine Ahnung von Dreiklängen haben, kommen doch Zweiklänge, simultane Oktaven, Quinten, Quarten, vor. Ja auch in unserer eigenen Musik sind bekanntermaßen Dreiklänge das spätere, Zweiklänge das frühere gewesen.

Endlich gilt, daß Konsonanz und Dissonanz, solange wir sie als reine Sinneseindrücke vergleichen und von allen weiteren Entwicklungen noch absehen, nicht spezifisch sondern nur graduell verschieden sind. Über diesen Punkt habe ich, wie über die vorhergenannten, bereits früher gehandelt[3]. Aber ich begreife, daß bei solchen,

---

[1] S. Wundts Psychologische Studien II, 246.

[2] „Konsonanz ist die Verschmelzung zweier Töne, eines höheren und eines tieferen" (Einführung in die Harmonik, aus der Schule des Aristoxenus). „Konsonant sind die Intervalle, wenn die verschieden hohen Grenztöne zusammen angegeben so miteinander verschmelzen, daß der entstehende Klang einartig und ähnlich einem einzigen wird" (Nikomachus).

Lalo sucht das Gewicht dieser antiken Definition dadurch abzuschwächen, daß er behauptet, sie sei nichts als »une conception acoustique, c'est-à-dire scientifique, et non une notion esthétique, c'est-à-dire musicale: puisque pour eux (les anciens) elle n'avait pas de sens musical« (l. c. 155). Diese Behauptung scheint mir aber ganz aus der Luft gegriffen.

[3] Vgl. besonders „Konsonanz und Dissonanz", Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft I, 74 ff.

denen die heutige Musik allein maßgebend ist, immer wieder Bedenken auftauchen. Diese Bedenken werden sich hoffentlich lösen, wenn wir nun eben diese Weiterbildungen auf Grund des Konsonanzphänomens selbst ins Auge fassen. Ich leugne ja nicht die spezifische Verschiedenheit konsonanter und dissonanter Tonverknüpfungen innerhalb unseres Musiksystems und für unser heutiges Gefühl. Aber die Gegenüberstellung in diesem Sinne gehört zu den Entwicklungsprodukten der harmonischen Epoche, nicht zu den gemeinschaftlichen Grundlagen aller Musik.

II. Konkordanz.

Unser Musiksystem, wie es nach einem halben Jahrtausend allmählicher Ausbildung etwa seit dem 16. Jahrhundert in seinen Grundzügen praktisch feststeht (von neuesten Reformversuchen sehen wir hier ab), ist nicht das einzig mögliche. Es gab vor ihm und gibt noch jetzt auf der Erde Musik, die eine reich entwickelte Melodik und Rhythmik, aber keine Harmonie in unserem Sinne kennt. Indessen zeichnet sich dieses unser System dadurch aus, daß in ihm das Grundphänomen, die Konsonanz, am folgerichtigsten zur Anwendung gelangt ist, und darum und insofern dürfen wir es, ohne der Zukunft vorzugreifen, als die höchste Blüte der gesamten vorausgehenden Entwicklung betrachten. Die Art und Weise aber, wie das Grundphänomen darin zur Anwendung gelangt ist, führt zur Bildung eines aus dem Konsonanzbegriff abgeleiteten Begriffes, den wir mit dem Worte Konkordanz bezeichnen wollen, auf den aber leider zum Schaden der Klarheit der alte Name der Konsonanz übertragen worden ist.

Unsere Musik beruht zweifellos auf dem Dreiklang in seinen beiden Formen Dur und Moll. Es fragt sich nun: Welches ist die sachliche Rechtfertigung, das vernünftige Strukturprinzip der Dreiklänge? Man pflegt diese Frage entweder gar nicht aufzuwerfen (so die meisten Lehrbücher der Harmonie) oder durch einen Hinweis auf die Reihe der Obertöne zu erledigen. In dieser Reihe findet sich nun zwar 4 : 5 : 6 und weiterhin auch der Molldreiklang 10 : 12 : 15, aber daneben doch auch viele andere Dreiklänge, die von der Musik nicht in solcher Weise ausgezeichnet werden, obschon

sie teilweise sogar kleinere Verhältniszahlen haben als Moll, wie 7:9:11. Was also gibt den beiden genannten Zusammenklängen ihre dominierende Stellung, und warum müssen denn überhaupt gerade drei Töne miteinander verbunden werden, wenn es denn einmal mehrere sein sollen?

Das Prinzip, das zugrunde liegt, läßt sich so aussprechen:

„Es werde die größte Anzahl von Tönen innerhalb der Oktave angegeben, die sämtlich unter sich konsonieren, und zwar indem wir in der Tonbewegung von unten nach oben und unter den Konsonanzen von den stärkeren zu den schwächeren Konsonanzgraden übergehen."

Nach diesem Prinzip erhalten wir, von irgendeinem Ton ausgehend, zunächst seine obere Quinte, also von c aus g, und dann ist nur entweder es oder e noch möglich, wenn wir zunächst von den „Siebenern" absehen. Also resultieren mit dem oberen Abschluß der Oktave die beiden Vierklänge c es g c^1 und c e g c^1. Da sich nun sofort zeigt, daß c^1 wieder eine Oktave über sich hat und innerhalb dieses neuen Oktavenraumes derselbe Prozeß sich wiederholt, so rechnet man c^1 nicht mehr als Bestandteil der von c aus gewonnenen Gebilde, sondern als Grundton der analogen, um eine Oktave höheren. So kommt man zum Dreiklang, und zwar sogleich in seinen beiden Formen.

Rechnen wir die Siebener noch zu den Konsonanzen, so erhalten wir allerdings beim Dur noch einen Ton mehr, wir bekommen den Vierklang 4:5:6:7. Beim Moll würde die Hinzufügung des Verhältnisses 4:7 zu einer Dissonanz führen; man würde erhalten 20:24:30:35, wobei 24:35 eine Abweichung von der reinen Quinte 24:36 darstellt, und zwar eine merkliche. Wenn unsere Musik aber nicht nur beim Moll, sondern auch beim Dur von den Siebenern absieht, so rührt dies zunächst historisch daher, daß man erst in den letzten Jahrhunderten (seit Mersenne) mit zunehmender Übung in der Unterscheidung der Verschmelzungsstufen angefangen hat, ihnen versuchsweise noch eine Stellung vor den Dissonanzen einzuräumen. Ihre Auslassung in unserem System ist aber auch sachlich zu begründen, wie wir alsbald zeigen wollen.

Dur und Moll sind nach dem obigen Prinzip als Fundamentalgebilde unserer Musik gleichberechtigt. Hiermit ist der Dua-

lismus, wie er ohne Zweifel unser gegenwärtiges Musiksystem durchdringt, auf die einfachste Weise begründet, ohne daß Rechenkünste oder psychologisch unhaltbare Behauptungen dazu nötig wären. Soweit Hugo Riemanns energische Verteidigung des Dualismus nur eben diese prinzipielle Gleichberechtigung der beiden Geschlechter betrifft, entspricht sie sicherlich den Tatsachen, und es war verdienstlich und notwendig, gegenüber der grundsätzlichen Unterordnung des Moll, wie sie aus Helmholtzens Lehre folgen würde, auf jener prinzipiellen Gleichberechtigung zu bestehen. Aber die Begründung hat er auf verkehrten Wegen gesucht. Weder Untertöne noch Differenztöne noch das reziproke Verhältnis der Wellenlängen zu den Schwingungszahlen halten Stich, weil es keine Untertöne gibt, weil die Differenztöne, von anderem abgesehen, Moll stark gegen Dur zurückstellen, und weil die Unterscheidung von Wellenlänge und Schwingungszahl als eine rein physikalische uns über psychologische Dinge keinerlei Aufschluß geben kann. Auch die Rechenoperationen, wodurch man seit Zarlino Moll als Umkehrung des Dur ($\frac{1}{4}:\frac{1}{5}:\frac{1}{6}$) hinstellt, können psychologisch nichts erklären. Daß innerhalb der Quinte die Lage der beiden Terzen gegeneinander umkehrbar ist, ist freilich wahr. Das liegt in der Natur der harmonischen Teilung und findet sich ebenso bei der Teilung der Oktave in Quinte und Quarte oder der großen Terz in die beiden verschiedenen Ganztonstufen. Aber daß das Moll uns deswegen als ein auf den Kopf gestelltes Dur erscheinen und daß der höchste Dreiklangston in ihm Hauptton und Ausgangspunkt sein sollte, dem widerspricht unser Bewußtsein mit aller Bestimmtheit. Der Dualismus in diesem Sinne, als Theorie der symmetrischen Umkehrung aller Intervalle in unserem Tonbewußtsein, ist und bleibt eine Fiktion. Die spezifische Gefühlswirkung jedes der beiden Dreiklänge, auf die man hinweist, kann aus diesem fiktiven Erklärungsgrund jedenfalls nicht begriffen werden, sie muß andere Wurzeln haben. Aber diese Frage gehört in die Gefühlslehre, und man muß nicht alles auf einmal erklären wollen.

Der weitere rationelle Aufbau unseres Tonsystems ist nun im wesentlichen bekannt und hier nur des Zusammenhanges wegen anzudeuten. Die Äquivalenz der Oktavtöne, die sich schon in der Wiederkehr analoger Dreiklänge auf dem höheren Oktavton äußert

(wir sprechen nur von Äquivalenz, indem wir die Frage hier offen lassen, ob nicht in c, c^1, c^2 sogar wirklich identische Tonqualitäten vorliegen), führt dazu, aus den ursprünglichen Dreiklängen zwei „Umlagerungen" zu bilden und diese als bloße Modifikationen der ursprünglichen zu betrachten (Rameau), wenn sie auch insofern verschieden bleiben, als eben der Grundton dadurch an verschiedene Stellen gerückt wird, und sich daran eine Fülle weiterer Konsequenzen in der Entwicklung des Systems anschließt. Auch die Auffassung der „weiten Lagen" als Modifikationen der engen und ursprünglichen ruht auf der Äquivalenz der Oktavtöne (Erweiterungsprinzip).

Aus der Durchführung des Konsonanzphänomens sind aber nicht nur die Dreiklänge, sondern auch die modernen Leitern erwachsen. Und es ist das Verfahren hierbei wieder ein besonders rationelles. Es besteht bekanntlich darin, daß auf den beiden mit dem Grundton am stärksten konsonierenden Tönen nach oben hin, der Dominante und Subdominante, wieder Dreiklänge aufgebaut werden, und zwar Dreiklänge von gleicher Art wie auf dem Grundton. Wir brauchen nicht weiter die Umbildung der harmonischen Mollleiter in die melodische, die Einführung der Kadenzen aus den drei Hauptklängen jedes Tongeschlechtes und das daraus erwachsene Akkordgefüge zu schildern, auch nicht die gegenseitigen akkordlichen Entlehnungen der beiden Geschlechter, durch welche der Dualismus in eine fruchtbare Wechselwirkung verwandelt und die Einheitlichkeit des Systems aufrecht erhalten wird, und wollen nur erinnern, daß durch Analogie und Sequenz zu den drei Hauptdreiklängen Nebendreiklänge auf anderen Leitertönen treten, und daß mit der Weiterentwicklung der Kadenz dissonante Töne zu den Dreiklängen der Dominante und Subdominante gefügt werden, aber wieder nicht beliebige, sondern nur solche, die bereits durch die anderen Dreiklänge gegeben sind. Diese Bildungen mit dissonierenden Tönen entspringen sichtlich dem Bedürfnis, der Aufeinanderfolge der Hauptdreiklänge, die vom Grunddreiklang ausgeht und in ihn zurückläuft, durch dreiklangfremde Töne einen drängenderen und flüssigeren Charakter zu geben. So entsteht zunächst der Dominantseptimenakkord und der Quintsextakkord, aus diesen wieder durch Alteration, Addition, Elision eine Menge anderer Bildungen, die sich sämtlich rationell

aus den Hauptdreiklängen ableiten lassen und ihre bestimmten Funktionen in der Aufeinanderfolge der Zusammenklänge erfüllen, indem sie zu einer „Auflösung", d. h. zum Übergang in bestimmte Dreiklangsformen drängen. Diese Bildungen haben auch besondere Namen erhalten; manche sind freilich in den Lehrbüchern unrationell abgeleitet und die Namen oft wenig bezeichnend.

Die mit dem Grundton dissonierenden Töne unserer Leitern sind durch deren Entstehungsprinzip vollkommen bestimmt. Sie sind alle mit dem Grundton indirekt verwandt, d. h. sie konsonieren mit einem Ton, der seinerseits mit dem Grundton konsoniert (d konsoniert mit g, dieses mit c usw.). Aber auch nicht alle indirekt verwandten, sondern nur diese bestimmten können nach dem Bildungsprinzip aufgenommen werden. Dadurch wird aus dem „Sammelkasten" (so nennt Riemann meine unterste Verschmelzungsstufe, welche an sich alle musikalischen und nichtmusikalischen Kombinationen außer den vorher genannten konsonierenden umfaßt) die nötige Auswahl getroffen. Aber zuerst muß der Sammelkasten da sein. Tatsächlich gibt es doch 8 : 11, 9 : 11, 13 : 16 und so viele andere dissonante Tonverbindungen, die nicht durch eine geheimnisvolle Prädestination, sondern nur durch den offenbaren besonderen Bauplan unserer Leitern aus ihnen ausgeschlossen werden.

Aber nicht nur viele mögliche dissonante Intervalle werden ausgeschlossen, sondern auch die Klässe der Siebener, die man noch zu den konsonanten rechnen kann. Hier gilt das Recht des Stärkeren. Die durch die stärkeren Konsonanzen festgelegte Tonleiter enthält Ganz- und Halbtonstufen, zwei Klassen von Tonschritten, auf deren Abwechselung unsere ganze Melodik beruht (vom Halbton, sagt Zarlino, kommt alles Gute in der Musik). Kleinere Schritte mögen in der Praxis oft genug vorkommen, beabsichtigt und unbeabsichtigt, sie sind aber im System als solchem nicht enthalten. Wenn enharmonische Rückungen erforderlich werden, so geschieht es gerade, um die Reinheit des diatonischen Systems zu wahren. Das sind nicht Tonschritte innerhalb einer Leiter, sondern von der einen zur anderen. Wollten wir nun die natürliche Septime 4 : 7 (und damit auch die Intervalle 5 : 7, 6 : 7, 7 : 8) einfügen, so würde sie ganz dicht neben einem Ton zu liegen kommen, der bereits auf Grund stärkerer Konsonanz eingeführt ist. Wir würden sie nicht

als selbständigen Ton, sondern als erniedrigte Leiterseptime 5:9 oder (je nach dem Zusammenhang) 9:16, d. h. als kleine Terz der Dominant oder als Quarte der Subdominant verstehen, und wir würden auch den Tonschritt von ihr zur wirklichen Leiterseptime nicht als einen selbständigen Tonschritt neben den Ganz- und Halbtonschritten, sondern nur als eine veränderte Intonation einer Leiterseptime auffassen. Daß in vereinzelten Fällen die Septime tatsächlich im Sinne von 4:7, als Halbkonsonanz, intoniert werden mag, wollen wir nicht leugnen. Aber die Siebener als Bauelemente unseres Musiksystems anzusehen, wie es einige Psychologen, ohne von der langen Geschichte dieser Angelegenheit zu wissen, neuerdings versucht haben, kann ich nur für eine große Verirrung halten.

Wir wollen nun die Begriffe formulieren, die das Ergebnis dieser nicht nur historischen, sondern auch rationellen Entwicklung zusammenfassen.

Als Akkord bezeichnen wir einen auf Grund des geschilderten Systems verständlichen, d. h. also auf Haupt- oder Nebendreiklänge eines bestimmten Grundtons in der angegebenen Weise zurückführbaren Zusammenklang. Auch Zusammenklänge mit dissonanten Intervallen, aber nicht alle beliebigen, werden in diesem Sinne Akkorde genannt[1].

[1] Riemanns Definition im Musiklexikon, wonach Akkord „den Zusammenklang mehrerer Töne verschiedener Höhe", also jeden Zusammenklang überhaupt bedeuten würde, scheint mir nicht dem Sprachgebrauch entsprechend und jedenfalls nicht zweckmäßig. Die Umbildung der Mehrklänge, die noch aus den ursprünglichen Dreiklängen verständlich sind, hat ihre Grenze. Gerade hier scheint mir der Sammelkasten nicht am Platze. Gewiß können aus dem Tonvorrat der chromatischen Leiter, die selbst ein Entwicklungsprodukt der Modulation ist, durch Vorhalte, Antizipationen, Orgelpunkte und dgl. eine ungeheure Menge von Tonverbindungen entstehen, die im Zusammenhang eines Stückes verständlich sind. Aber man wird doch nicht jeden Tonhaufen, der bestenfalls nur durch langwierige Operationen ausgewickelt und rechtmäßig in Dreiklänge übergeführt werden kann, oder gar jede rein willkürliche Verbindung aus nicht einmal musikalischen Tonverhältnissen Akkord nennen, sondern wird zweckmäßiger Weise den Ausdruck auf diejenigen Mehrklänge (aus mindestens drei Tönen) beschränken, die sich durch leicht überschaubare Additionen, Elisionen oder Alterationen aus Dreiklängen ableiten lassen. Dabei mag immerhin die Grenze von Zeit zu Zeit durch die Praxis und die ihr folgende Gewöhnung des musikalischen Denkens etwas hinausgeschoben werden.

Die Akkorde zerfallen infolge der beschriebenen Entwicklung in zwei scharf geschiedene Klassen. Man hat sie als konsonante und dissonante Akkorde bezeichnet. Aber es sei mir gestattet, zwei andere Ausdrücke einzuführen und durch Definitionen zu erläutern, die sich unmittelbar an den Ausdruck und Begriff des Akkordes anschließen. Die Bildung dieser Ausdrücke hat, wie wir sehen werden, ihre guten Gründe.

Als konkordante Akkorde, kurz Konkorde, bezeichnen wir alle Dreiklänge im vorher erwähnten und gewöhnlichen Sinne des Wortes, also alle Haupt- und Nebendreiklänge in Dur und Moll nebst ihren Um- und Weitlagerungen. Eine conditio sine qua non jedes Konkordes ist, wie man aus dem Obigen sofort erkennt, daß er eine Quinte oder deren Umkehrung, eine Quarte, enthält, ferner eine Terz oder deren Umkehrung, eine Sexte.

Als diskordante Akkorde oder Diskorde bezeichnen wir alle übrigen Akkorde; also solche Mehrklänge, die durch Hinzufügung bestimmter rationell zu rechtfertigender, mit mindestens einem Tone dissonierender Töne zu den Dreiklängen entstehen.

Und nun die Abstrakta. Konkordanz nennen wir die Eigenschaft eines Mehrklanges, die ihn zum Konkord stempelt, also seinen Aufbau nach dem Prinzip der Maximalzahl mit dem Grundton konsonierender Töne innerhalb der Oktave in der Richtung von unten nach oben und nach der Rangfolge der Konsonanzgrade; sei es, daß der gegebene Mehrklang diese Anforderung ohne weiteres erfüllt oder durch Oktavversetzungen auf einen sie erfüllenden zurückgeführt werden kann. Kürzer läßt sich, soviel ich sehe, der Begriff nicht definieren, wenn man ganz genau sein will.

Diskordanz ist die Eigenschaft eines Mehrklangs, die ihn zum Diskord stempelt, also die Unfähigkeit, in solcher Weise restlos aus dem Konsonanzprinzip abgeleitet zu werden; positiv ausgedrückt die Verknüpfung bestimmter, rationell gerechtfertigter dissonierender Töne mit Dreiklängen[1].

---

[1] M. Hauptmann sagt geradezu: Dissonanz ist die Verknüpfung zweier Dreiklänge. Daran ist wenigstens so viel richtig, daß jeder zu einem Dreiklang in solcher Weise hinzugefügte dissonante Ton einem anderen Dreiklang angehört; dies ist aber selbstverständlich, da es im modernen Tonsystem schlechterdings keinen Ton gibt, der nicht einem Dreiklang angehörte.

Man sieht hieraus, daß es sich bei Konkordanz und Diskordanz um viel kompliziertere Begriffe handelt wie bei Konsonanz und Dissonanz, daß aber diese dabei vorausgesetzt werden. Wir wollen den Unterschied und das Verhältnis noch etwas näher beleuchten.

Konsonanz findet, wie gesagt, im ursprünglichen und eigentlichen Sinne nur zwischen je zwei Tönen statt. Der Begriff kann auf Mehrklänge nur etwa durch die Festsetzung übertragen werden, daß eben jeder Ton mit jedem anderen paarweise konsonieren solle. Wir gehen dabei von den Teilen zum Ganzen. Bei der Konkordanz ist es umgekehrt. Sie ist im ursprünglichen und eigentlichen Sinne eine Eigenschaft von Drei- bzw. Mehrklängen und kann auf Zweiklänge nur durch eine Festsetzung übertragen werden, indem wir nämlich sagen: ein Zweiklang heißt konkordant, wenn und insofern er als Teil eines Konkords, also eines Dreiklanges aufgefaßt wird. Der nämliche Zweiklang kann diskordant sein, wenn und insofern er als Teil eines diskordanten Mehrklanges aufgefaßt wird. Hier ergibt sich also, was bei der Konsonanz unmöglich ist, daß genau dasselbe Tonpaar je nach der Beziehung, die wir ihm geben, konkordant und diskordant wird. So kann e : gis als Bestandteil des E-dur- oder des Cis-moll-Dreiklanges aufgefaßt, es kann aber auch als Bestandteil des übermäßigen Dreiklanges c : e : gis aufgefaßt werden, welcher diskordant ist, da er keine Quinte enthält. Dadurch und insofern wird der Zweiklang selbst aus einem konkordanten zu einem diskordanten. Ebenso wenn c : es als c : dis aufgefaßt wird. Für die Konsonanz macht dies, wenigstens nach dem sinnlichen Eindruck, keinen oder nur einen geringen Unterschied, da so kleine Unterschiede nicht als deutliche Verschmelzungsunterschiede bemerkt werden[1]. Für die Konkordanz bedeutet es eine fundamentale Veränderung.

Die Konsonanz zweier Töne wird durch den Hinzutritt eines dritten nicht verändert; wohl aber kann dies mit der Konkordanz der Fall sein. Man hat meine Behauptung hinsichtlich der Konsonanz bestreitbar, ja unverständlich gefunden (F. Krueger), aber sie

[1] Man muß hierbei allerdings noch auseinanderhalten das Reinheitsurteil und das Verschmelzungsurteil. Das Reinheitsurteil, das sich auf eine eigentümliche Gefühlsempfindung stützt, ist viel feiner. Der dadurch bestimmte Reinheitspunkt fällt aber bekanntlich im allgemeinen nicht mit dem physikalischen Reinheitspunkt, dem genauen Verhältnis kleiner ganzer Zahlen, zusammen.

entspricht sicherlich den Tatsachen. Wenn wir zu c : g noch a fügen, so bleibt die Quinte, was sie war; nicht bloß der Abstand der Töne, sondern auch das durch den Verschmelzungsgrad gegebene Quintenverhältnis bleibt für die Wahrnehmung unverändert. Wie wäre es sonst auch möglich, die Zusammensetzung dieses Mehrklanges ohne absolutes Tongehör richtig zu erkennen? Dagegen geht die Konkordanz in Diskordanz über. Diese Eigenschaften können nicht bloß durch einen dritten Ton geändert werden, sondern sie werden durch mindestens drei Töne überhaupt erst gegeben, sie haben keinen Sinn ohne Bezug auf Dreiklänge.

Konsonanz ist eine Sache der direkten sinnlichen Wahrnehmung, Konkordanz ist eine Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens. Dies geht so weit, daß selbst ein vollständiger Dreiklang ohne jede Veränderung seines Tonbestandes einmal als Konkord, das andere Mal als Teil eines Diskords aufgefaßt werden kann. e : gis : h ist ein Konkord, wenn e als Tonika gefaßt wird', wird aber zum Diskord, wenn c als Tonika hinzugedacht wird, weil es sich dann weder als Haupt- noch als Nebendreiklang mehr auffassen läßt. In welcher Weise, mittelst welcher Abkürzungen des Verfahrens, dieses „musikalische Denken" sich tatsächlich im Bewußtsein des modernen Musikmenschen vollzieht, ist nicht so leicht auseinanderzusetzen. Das Hinzudenken der Tonika z. B. geschieht nicht notwendig so, daß sie uns immer konkret gegenwärtig wäre. Denn sonst würden auch wirkliche Nebendreiklänge, wie e : g : h in C-dur oder c : e : g in A-moll, Diskorde sein[1]. Es handelt sich hier nicht um ein konkret-sinnliches Hinzuvorstellen der Tonika, sondern um eine bloße „Einstellung", wie sie auch sonst im psychischen Leben vorkommt, freilich noch wenig untersucht ist. Wir können hier von solchen Untersuchungen absehen, denn zweifel-

[1] Ich weiß wohl, daß Riemann sie (auf Grund der „Klangvertretung") tatsächlich für dissonant bzw. scheinkonsonant erklärt, kann aber seiner Deutung nicht beistimmen. Bereits R. Münnich hat in der Riemann-Festschrift 1909 S. 72 dagegen Widerspruch erhoben. Die Nebendreiklänge dürfen eben nicht aus einer Kombination von Hauptdreiklängen abgeleitet werden, wenn auch ihre einzelne Töne aus diesen entstammen. In Münnichs Abhandlung, die ich soeben beim Abschlusse des Manuskripts erst kennen lernte, ist auch die prinzipielle Differenz zwischen Riemann und mir einsichtig besprochen und die Unentbehrlichkeit des alten Konsonanzbegriffes hervorgehoben.

los findet die Beziehung auf Dreiklänge und auf Grundtöne in irgendeiner Form statt, und dies kann uns vorerst genügen.

Konsonanz und Dissonanz sind nur graduell verschieden, und es kann der Grenzstrich an verschiedenen Punkten der Reihe gelegt werden, wie er denn tatsächlich von den Alten schon nach der Quarte gezogen wurde, während wir ihn nach der Terzen- und Sextengruppe setzen und spätere Musiksysteme ihn vielleicht nach den Siebenern setzen werden. Dagegen Konkordanz und Diskordanz sind spezifisch verschieden, und es gibt keinen Übergang und keine Zwischenstufen, sondern nur ein entweder — oder. Entweder handelt es sich um einen Dreiklang im angeführten Sinne oder nicht. Diese Kluft ist dadurch noch vertieft worden, daß sich auch ein spezifischer Gefühlsunterschied daran geknüpft hat, indem Konkorde uns in isoliertem Zustand angenehm, Diskorde unangenehm berühren. Aber sie ist auch schon abgesehen von dieser (doch gelegentlich schwankenden) Gefühlswirkung eine scharfe und in dem System, innerhalb dessen sie überhaupt allein einen Sinn hat, völlig unverrückbare.

Darin herrscht Übereinstimmung beider Begriffspaare, daß Konkordanz sich wie Konsonanz in ihrem eigentlichen und ursprünglichen Sinn auf gleichzeitige Töne bezieht; selbstverständlich, da der Konsonanzbegriff in dem der Konkordanz enthalten ist. Aber die Gewohnheit der Einordnung eines Tones in Dreiklänge ist so mächtig geworden, daß wir auch „gebrochene Akkorde" unbedenklich eben als „Akkorde" bezeichnen und rubrizieren. Wir fassen dann eben einen Ton als Grundton und denken die übrigen ihm als gleichzeitige übergelagert.

Auch das ist selbstverständlich, daß die Rechnung gegenüber Konkordanzen und Diskordanzen dieselbe Rolle spielt wie gegenüber Konsonanzen und Dissonanzen. Sie stellt die idealen Verhältnisse der Dreiklänge und der auf sie gegründeten Leitern ans Licht und hilft auch die Ergebnisse sehr verwickelter Modulationen, die enharmonischen Rückungen usw. erkennen, auch da, wo das Ohr sie längst nicht mehr würde verfolgen können. Eine Akkord- und Modulationslehre ohne rechnerische Grundlage ist undenkbar. Gleichwohl emanzipiert sich die Auffassung, von der in erster Linie Konkordanz und Diskordanz abhängig sind, in noch viel höherem Grade,

als es bei der sinnlichen Wahrnehmung der Konsonanz der Fall ist, von den genauen Verhältnissen, die die Rechnung feststellt. Man kann Dreiklänge noch musikalisch verstehen, d. h. eben als Dreiklänge auffassen, wenn die zulässige Schwelle der Unreinheit weit überschritten ist. Der Zusammenhang und die gewohnte Melodie- und Akkordbewegung sind hier ausschlaggebend und lassen uns die Unreinheiten entweder ganz überhören oder absichtlich ignorieren. Eben weil die Konkordanz von vornherein eine beziehende Tätigkeit voraussetzt, ist diese in unserem Musikhören zu einer außerordentlichen Virtuosität entwickelt. Das ist auch für die Theorie des musikalischen Gefühles von großer Wichtigkeit. Denn es lehrt ohne weiteres, wie sehr auch unser Wohlgefallen und Mißfallen sich von den rein sinnlichen Faktoren (Schwebungen u. dgl.) zu emanzipieren vermag.

Auf einige besondere Fälle will ich noch kurz eingehen, um die Anwendung der Begriffe zu erläutern.

Der Nebendreiklang d : f : a in C-dur ist der Rechnung nach ein Diskord, da das a der C-Leiter als Terz von f nicht die reine Quinte von d ist. c : a = 27 : 40. Der Akkord hat also rechnerisch eben keine Quinte, aber er wird durch die Auffassung legitimiert, wie tausend andere nicht ganz reine Dreiklänge, die wir zu hören bekommen. Wir fassen ihn als genau so konkordant wie e : g : h, indem er als Nebendreiklang verstanden und die kleine Unreinheit seiner Quinte überhört oder ignoriert wird. Auf dem Klavier sind ja ohnedies alle Quinten gleich unrein und unterscheidet sich diese Quinte in nichts von der des Grunddreiklanges. Gerade durch den Gebrauch der temperierten Instrumente ist die Auffassung dieses Dreiklanges im Sinne des Konkordes vollends durchgedrungen.

Anders ist es bei dem „verminderten Dreiklange", h : d : f in C-dur oder A-moll. Man hat auch diesen als Nebendreiklang, ja sogar als konsonanten Akkord bezeichnet, weil er nach der Art der übrigen Nebendreiklänge durch Aufbau einer Terz und einer Quinte, dieses Mal freilich der „verminderten Quinte", auf einem Leiterton gebildet sei. Aber eine verminderte Quinte ist eben keine Quinte. Und dieses Mal ist es uns nicht möglich, die Abweichung zu ignorieren. Wir sollen es ja auch nicht, wir sollen und dürfen f nicht als fis hören. Es ist also kein Zweifel, daß wir hier einen Diskord

vor uns haben (wenngleich er in Sequenzen, bei denen überhaupt andere Gesetze als bei der gewöhnlichen Modulation gelten, unter Umständen gleich einem Konkord behandelt wird. Wenn wir in Reih und Glied marschieren, werden auch Gute und Schlechte gleich behandelt). Hier stimmt also Rechnung und Auffassung überein.

Lehrreich ist endlich der übermäßige Dreiklang. Die „übermäßige Quinte", 16 : 25, ist rechnerisch dissonant, anders ausgedrückt: mit idealem Gehör würden wir sie der untersten Verschmelzungsstufe zuweisen. Hier ist aber die Abweichung von einer Konsonanz, der kleinen Sexte, wieder gering, und sie wird noch geringer auf den temperierten Instrumenten. Sie könnte daher an und für sich, wie bei der Quinte des Dreiklangs d : f : a in C-dur, überhört oder ignoriert werden. Dennoch ist diesmal keine Legitimation, sondern nur die bestimmteste Disqualifikation durch die Auffassung möglich (obschon es Harmoniker gegeben hat, die auch diesen Akkord als konsonanten Nebendreiklang bezeichneten). Wir haben einen Diskord vor uns: der Akkord hat keine Quinte, er kann durch keine Beziehung auf irgendeinen Grundton als Haupt- oder Nebendreiklang angesehen werden. Die Auffassung des gis als as und das Zusammenfallen dieser Töne auf dem Klavier ändert hieran nichts.

H. Riemann hat vollständig recht, wenn er behauptet, daß der Begriff der Konsonanz im Sinne der Verschmelzung nicht hinreicht, die entschiedene musikalische Beurteilung dieses Zusammenklanges als dissonant, oder, wie ich sagen würde, als diskordant zu rechtfertigen. Es liegt hier in der Tat eine Lücke in meiner früheren Darstellung (Beiträge I, 103), wo ich noch nicht Konkordanz von Konsonanz unterschied. Der Rechnung nach oder für ein ideales Ohr bestände gar keine Schwierigkeit. Aber ich muß zugeben, daß, wenn man die drei Tonpaare c : gis, c : e, e : gis jedes für sich allein und ohne Beziehung auf die anderen vorlegen würde, c : gis infolge der dominierenden Stellung der Konsonanzen in unserem Bewußtsein und der Geringfügigkeit der Abweichung von dem idealen Verschmelzungsgrade der Sexten wohl von jedem heutigen Musiker als Konsonanz bezeichnet würde, und daß wir somit anscheinend drei Konsonanzen bekämen. Ich erwähnte bereits a. a. O., daß man unmöglich den höchsten Ton gleichzeitig als große Terz von e und als kleine Sexte von c auffassen könne, und daß immer, bei jeder von beiden Auf-

fassungen, eines der drei Intervalle als dissonant herauskomme. Damit ist aber bereits die entscheidende Rolle der Auffassung im Sinne unseres aus Dreiklängen erbauten Dur- und Mollsystems anerkannt. Es erfüllt eben weder c : e : gis noch c : e : as die Strukturbedingungen der Konkorde. Und dies hat mit der schwankenden Wahrnehmung kleinster Verstimmungen nichts zu tun, da die Abweichung von der Quinte immer einen vollen Halbton beträgt. Man wendet somit nicht mehr das Kriterium der Konsonanz, sondern ein anderes an, das wir hier Konkordanz nennen.

Unter einer Bedingung läßt sich der Konsonanzbegriff im ursprünglichen Sinne allerdings auch in solchen Fällen, selbst ohne Zuhilfenahme der Rechnung oder des idealen Gehörs verwenden: wenn man nämlich festsetzt, daß „konsonanter Mehrklang" heißen soll ein Mehrklang aus leitereigenen, unter sich paarweise konsonierenden Tönen, und wenn man zugleich unter leitereigenen Tönen beim Moll nur die Töne der ursprünglichen, harmonischen Moll-Leiter versteht. Dann ist c : e : gis dissonant. Aber der Begriff „leitereigene Töne" enthält, da unsere Leitern aus Dreiklängen erbaut sind, doch schon in versteckter Weise die Beziehung auf Dreiklänge in sich, also den Begriff der Konkordanz. Und darum scheint es mir richtiger, dieses entscheidende Element in einem besonderen Begriff und Namen zu kennzeichnen.

Die ungeheure Rolle des musikalischen Denkens und speziell die durchgehende Beziehung aller Töne auf Dreiklänge ist mir auch früher nicht entgangen[1]. Aber es war mir nicht zu voller Klarheit

---

[1] Musikpsychologie in England, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1895 S. 348: „Diese unwillkürlichen, durch Erfahrung geleiteten Auffassungen sind der Mittelpunkt der ganzen Musikpsychologie." „In ihnen besteht wesentlich das musikalische Denken, auf ihnen ruht das musikalische Fühlen." Beitr. zur Akust. u. Musikwiss. I, 32: „Der Dreiklang in erster Lage und die ihn konstituierenden Intervalle sind es nun einmal, auf die wir alles andere beziehen." 102: „Es ist ferner eine wichtige und von den genannten Forschern (Riemann, v. Öttingen) mit Recht betonte Tatsache, ... daß der gegenwärtige Musiker ... in Dreiklängen denkt, daß er jeden Ton und so auch jeden Zweiklang als Teil eines Dreiklangs (oder einer noch reicheren Tonkombination) auffaßt." II, 24: „Die Unterschiede unter den Akkorden in Hinsicht ihres Wohlklanges oder ihrer Wohlgefälligkeit ruhen auf so vielen anderen starken Motiven, namentlich solchen, die aus dem Zusammenhang und der historischen Entwicklung des Musiksystems hervorgehen, daß jene feinsten Verschmelzungsunterschiede [innerhalb der Terzen- und Sextengruppe u. dgl.] dagegen verschwinden."

gekommen, daß mit Rücksicht darauf ein neues Begriffspaar zu dem der Konsonanz und Dissonanz in der musikalischen Theorie hinzugefügt werden muß.

Andererseits muß ich aber auch Riemann und allen Musiktheoretikern, die den Dreiklang als letztes Gegebenes, als die fundamentale, nicht weiter zu begründende Einheit aller Musik hinnehmen und Konsonanz und Dissonanz erst durch die Beziehung auf Dreiklänge definieren, zu bedenken geben, daß sie in aller Form das Haus vom Dache aus bauen wollen. Was ist denn ein Dreiklang, und wodurch unterscheidet sich der Dreiklang, den wir im prägnanten Sinne so nennen, von irgendeiner anderen Zusammenstellung dreier Töne? Es ist nicht möglich, darauf zu antworten, ohne daß man den alten Konsonanzbegriff heranzieht, indem man auf das Prinzip der größten Anzahl unter sich konsonierender Töne innerhalb der Oktave in der Ordnung ihrer Verschmelzungsgrade zurückgreift. Man braucht also den alten Konsonanzbegriff, der je zwei Töne untereinander in Beziehung setzt, um den neuen Konsonanzbegriff, bei dem es sich um drei handelt, darauf zu bauen.

Bereits 1496 hat Franchinus Gasurius sowohl den Unterschied wie den Zusammenhang beider Begriffe richtig durchschaut, indem er Harmonie (= Konkordanz) von Konsonanz unterscheidet: »Hinc falso sunt arbitrati qui consonantiam et harmoniam idem esse posuerunt. Nam

---

Darum lasse ich's nicht gelten, wenn Ch. Lalo mir eine sensualistische Begründung der Musik vorwirft. Niemals habe ich daran gedacht, mit dem Verschmelzungsbegriff die Kosten der ganzen Musikwissenschaft zu bestreiten. Die ersten Bände der Tonpsychologie sollten nur die allerelementarsten Grunderscheinungen des Tongebietes und deren Auffassung durch den Hörenden behandeln, noch nicht (oder nur nebenbei) die spezifisch musikalische Seite, das musikalische Denken und Fühlen. (Vorrede zum II. Bd.: „Ausdrücklich bitte ich den Leser, nicht zu glauben, daß in den gelegentlich bereits eingestreuten Bemerkungen hierüber meine Theorie der Konsonanz, der Musik überhaupt auch nur in ihren Grundzügen angedeutet sein solle; im besonderen nicht den Verschmelzungsbegriff ... schon mit Rücksicht auf seine Verwendbarkeit für diese Zwecke anzusehen.") Die Schrift über Konsonanz und Dissonanz tut den ersten, aber auch nur den ersten, Schritt in dieser Richtung. Es sollten zunächst die Fundamente so sicher als möglich gelegt werden, weil gerade dies versäumt zu werden pflegt. Es scheint mir aber nicht billig, einem Schriftsteller die Nichterreichung eines Zieles vorzuwerfen, das er sich in seinen bisher vorliegenden Schriften gar nicht gesteckt hat.

Das Bedürfnis der Verteidigung gegenüber diesem, auch von deutschen Kritikern geübten Verfahren möge den vielen Selbstzitaten in vorliegender Anmerkung zur Entschuldigung dienen.

quamquam harmonia consonantia est, omnis tamen consonantia non facit harmoniam. Consonantia namque ex acuto et gravi generatur sono: harmonia vero ex acuto et gravi conficitur atque medio.« (S. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 324.) Gafori hat nur insofern den Konkordanzbegriff weiter gefaßt als wir es tun, als er jede Verbindung zweier ungleicher Konsonanzen und somit auch den Zusammenklang c : g : c¹ als Harmonie bezeichnet. Das Dreiklangserfordernis in unserem speziellen Sinn ist noch nicht völlig ausgebildet. So findet es sich bekanntlich erst bei Zarlino. Aber auch dieser große Theoretiker ist weit entfernt, unter „Konsonanz" einen Dreiklang oder eine Eigenschaft von Dreiklängen zu verstehen. Er gebraucht das Wort im alten Sinne, den neuen Begriff nennt auch er Harmonie.

Das unterschiedslose Zusammenwerfen beider Begriffe, die Übertragung des alten Namens auf den neuen Begriff, ja die ausdrückliche Verwerfung des alten Begriffes finden sich, scheint mir, erst im 19. Jahrhundert, wesentlich infolge der Harmonik M. Hauptmanns, deren eminente Verdienste ich im übrigen nicht leugne. Daß gleichwohl das Bewußtsein, zwei verschiedene Dinge mit demselben Namen bezeichnet zu haben, nicht ausgestorben ist, zeigt beispielsweise eine Stelle der vor einigen Jahren erschienenen Harmonielehre von Louis und Thuille (S. 35): „Bei dem rein akustischen Begriffe der Konsonanz und Dissonanz mag man [richtiger: muß man] vom Intervall ausgehen, für den von jenem scharf zu scheidenden (obwohl eng mit ihm zusammenhängenden) der harmonischen Konsonanz und Dissonanz ist der Dreiklang der einzig angezeigte Ausgangspunkt." Aber sogleich wird leider, im Widerspruch mit dem eigenen Zugeständnis, wieder die volle Selbständigkeit und Ursprünglichkeit für diesen harmonischen Konsonanzbegriff in Anspruch genommen: „Für den Musiker ist die Konsonanz des Dur- und Molldreiklangs Urphänomen im Sinne Goethes, eine oberste Erfahrungstatsache, die aus nichts Höherem mehr abgeleitet werden kann, ohne daß man das Gebiet der reinen Empirie verlassen und den schwankenden Boden akustischer oder psychologischer Spekulation betreten müßte." Hätten die Verfasser den von ihnen zugegebenen engen Zusammenhang des harmonischen mit dem akustischen Konsonanzbegriff näher ins Auge gefaßt, so hätte ihnen kaum entgehen können, wie hier in Wirklichkeit Spekulation und Empirie sich verteilen.

Die tiefste Wurzel jener Meinungsverschiedenheiten, die eine Verständigung zwischen den Tonpsychologen und den musikalischen Ästhetikern erschweren, liegt darin, daß die letzteren sich immer noch nicht entschließen können, die Möglichkeit und das Vorkommen einer nichtharmonischen, nicht auf Dreiklänge gegründeten, Musik anzuerkennen. Wenn Riemann „eine der unseren entsprechende harmonische Auffassung der Tonverhältnisse als allem Musikhören

von jeher immanent" behauptet[1], so drückt er damit die Anschauung der meisten Musikschriftsteller aus. Und dennoch ist diese Anschauung heute gegenüber den ethnologisch-musikalischen, durch phonographische Aufnahmen exakt begründeten Forschungen unmöglich mehr aufrecht zu erhalten.

Gibt man nun zu, daß das angegebene Verhältnis zwischen dem alten und dem neuen Konsonanzbegriff der Wahrheit entspricht, dann ist alles übrige, worauf es hier noch ankommt, nur noch eine Frage der Terminologie. Es fragt sich: Ist es zweckmäßig, den abgeleiteten Begriff und den darin enthaltenen ursprünglichen Begriff mit demselben Namen zu bezeichnen, also etwa a^2 wieder a zu nennen? Ist es zweckmäßig, die aus den Konsonanzverhältnissen im alten Sinne fließende Struktur, die den Dreiklang zum Dreiklang macht, sowie die Eigenschaften von Zweiklängen, ja von einzelnen Tönen, welche wieder in ihrer Beziehung auf Dreiklänge wurzeln, das alles mit den alten Namen Konsonanz und Dissonanz zu bezeichnen, deren ursprüngliche Bedeutung dabei doch auch bestehen bleiben muß? — Sicherlich nicht. Bei gänzlich verschiedenen Dingen ist eine solche Homonymie zu ertragen, bei Begriffen aber, die in einem Verwandtschafts- und Abhängigkeitsverhältnis stehen, ist sie unerträglich. Sie wird zur Quelle dauernder Konfusion und nutzlosen Streites. Nur dadurch kann Klarheit und Verständigung erzielt werden, daß wir für das abgeleitete Begriffspaar andere Ausdrücke einführen.

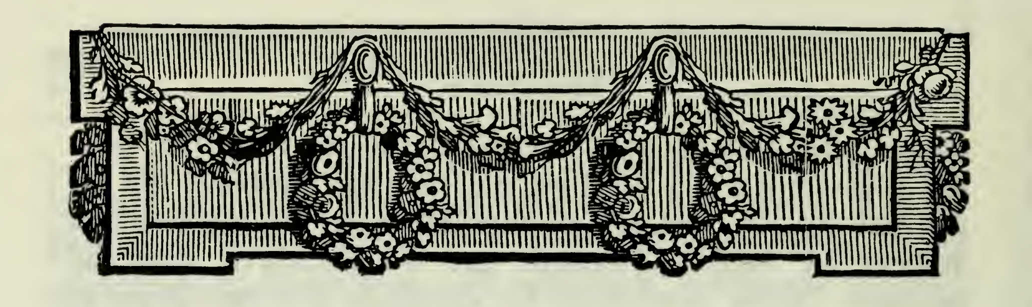
Die hier gewählten sind als Kunstausdrücke in der Musiktheorie nicht neu. Schon Hucbald, Guido, Franco von Köln, Johannes de Muris und noch Tinctoris gebrauchen mit Vorliebe die Ausdrücke concordare, discordare, freilich ohne klares Bewußtsein der neuen Begriffe, die sich vorbereiteten, und ohne Unterscheidung gegenüber consonare, dissonare, aber vielleicht doch schon aus dem Gefühl heraus, daß es sich nicht mehr bloß um ein „Zusammenklingen und Auseinanderklingen", sondern auch

[1] Elemente der musikalischen Ästhetik S. 98, 122. Ebenso in: Problem des harmonischen Dualismus (abgedruckt aus der Neuen Zeitschrift für Musik 1905) S. 18: „Ich will ... kurz und gut sagen, daß es ein Hören von Tönen im Sinne von Intervallen (Zweiklängen) überhaupt gar nicht gibt, daß dagegen ein Hören im Sinne von Dreiklängen das A und Ω aller Musik ist. Auch die absolut einstimmige Melodie hört zweifellos der Hörer von heute, wahrscheinlich aber der Hörer aller Zeiten im Sinne von Harmonien (Tonkomplexen)."

um ein „Zusammenpassen und Nichtzusammenpassen“ handele. In der Tat sind die alten wie die neuen Ausdrücke sehr bezeichnend für das, was hier zu unterscheiden ist: den rein sinnlichen Eindruck der isolierten Intervalle und den ästhetischen, durch das beziehende Denken vermittelten der Dreiklänge und ihrer Elemente, wie er sich in den Jahrhunderten nach Franco immer deutlicher herausgebildet hat. Auch der allgemein gebräuchlich gewordene Gattungsname „Akkord“ weist direkt auf die Bildungen „Konkord“ und „Diskord“ und die entsprechenden Allgemeinnamen hin[1].

Bekanntlich wird gleichbedeutend mit Akkord sehr vielfach auch das Wort Harmonie gebraucht. Dabei pflegt man mit diesem Ausdruck auch die beiden entgegengesetzten Klassen der Harmonien zu bezeichnen, indem man von Septimenharmonie ebenso wie von Dreiklangharmonie spricht (Gottfr. Weber und viele spätere). Konsequenter wäre es, die beiden Klassen als Harmonien im engeren Sinne und als Disharmonien zu unterscheiden. Dieselben Ausdrücke Harmonie und Disharmonie müssen dann auch für die abstrakten Eigenschaften gebraucht werden, wodurch die beiden Klassen voneinander unterschieden werden. Dieser ganze Sprachgebrauch erscheint aber schon darum unzweckmäßig, weil das Wort Harmonie dabei in dreifacher Weise verwendet werden muß: für die Gattung, die Art und das artbildende Merkmal. Vom psychologischen Standpunkte ist ferner dagegen einzuwenden, daß nach unserem Sprachbewußtsein dadurch die Gefühlsseite besonders markiert wird, die zwar eine wichtige, ja die wichtigste Rolle in der Musik spielt, aber in die grundlegenden Definitionen der Musiktheorie nicht aufgenommen werden sollte. Warum dies nicht zulässig erscheint, habe ich bereits anderwärts erörtert.

[1] Auch Riemann gebraucht gelegentlich den Ausdruck „diskordant“ im Unterschiede von „dissonant“, aber in ganz anderem Sinne als es hier geschieht. Er nennt so die in unserer Musik überhaupt nicht gebräuchlichen Tonverhältnisse, die ich nach seiner Meinung zu Unrecht mit den musikalisch gebräuchlichen Dissonanzen in der letzten Verschmelzungsstufe vereinigt habe. Nach meinem Vorschlag wären dagegen diskordant gerade Riemanns „dissonante“ Intervalle zu nennen, solche die in unserem Musiksystem heimatberechtigt sind, aber nicht als Teile eines Dreiklangs aufgefaßt werden.



Die Manuskripte protestantischer Kirchenmusik zu Frankfurt am Main.

Von

C. Süß, Frankfurt a. M.

In Frankfurt a. Main bewahrt die Stadtbibliothek eine große Anzahl Musikalien aus den Archiven der Barfüßer- (Pauls-), Katharinen- und Peterskirche, zum Teil Druckwerke aus der Zeit von 1537—1697, zum noch größeren Teil Manuskripte von 1623—1790. Die Druckwerke haben ihre bibliographische Aufstellung durch Carl Israel erfahren, welche im Osterprogramm des städtischen Gymnasiums 1872 veröffentlicht wurde. Von Manuskripten war damals nichts bekannt, und in einer Abhandlung über das Konzertwesen Frankfurts im 18. Jahrhundert, 1876, klagt C. Israel, daß ihm beispielsweise von Ph. Telemann, dem fruchtbarsten aller Frankfurter Tonsetzer, nicht eine Zeile zu Gesicht gekommen sei. Erst um die Mitte der 90er Jahre, als man die alten Truhen der Kirchenarchive öffnete, fanden sich auch die Handschriften vor, die in der zufälligen Ordnung, in der sie sich durch die letzten hundert Jahre hindurch befunden hatten, nach dem städtischen Archiv und einige Jahre später nach der Stadtbibliothek verbracht wurden. Ihre Zahl geht in die Tausende. Über ihren Wert und ihre Brauchbarkeit wird die Musikgeschichte entscheiden. Jedenfalls dürfen wir dem Zufall, der sie uns erhalten, dankbar sein, nicht bloß, weil wir an ihnen eine Übersicht gewinnen können über die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik während zweier Jahrhunderte, sondern auch weil von einer Anzahl s. Z. berühmter und hervorragender Meister jener Epoche Stücke vorliegen, die meines Wissens sonst nicht nachgewiesen sind.

Es ist selbstverständlich, daß die Mehrzahl der Sachen aus dem 18. Jahrhundert stammt. Von einzelnen Autoren liegen geschlossene Jahrgänge, bisweilen auch noch in der Ordnung der Sonn- und Festtage vor. Von den meisten Verfassern gibt es dagegen nur einzelne Stücke, die bunt durcheinander gewirbelt sind und dazu oft in den Stimmblättern zerstreut. Ein Katalog existiert noch nicht. Die schwierige Aufstellung eines vollständigen und zuverlässigen Verzeichnisses würde die Wissenschaft sehr begrüßen. Partituren liegen nicht von allen Stücken vor. Überall erhält man den Eindruck, daß die Musikalien nur einem vorübergehenden Gebrauch gedient hatten und auf ihre Erhaltung deswegen keine strenge Sorgfalt verwandt wurde. Viel wertvolles Material, besonders aus dem 17. Jahrhundert, mag so verschleudert worden sein. „Die Ratten haben die Partitur davon getragen" — steht bezeichnend auf einem Umschlag. Nicht alle Werke tragen die Aufschrift ihrer Verfasser. Einen wertvollen Fingerzeig zur Bestimmung der Autorschaft kann die Einordnung unter die bezeugten geben, denn die gleichzeitigen Tonsetzer sind im ganzen im gleichen Faszikel vereinigt. Vereinzelt finden sich auch Hinweise auf die Textdichter.

Ein näheres Eingehen auf die etwa 90 Autoren angehörenden Druckwerke ist im Hinblick auf Israels Publikation überflüssig. Ich beschränke mich deshalb auf die ausschließlich der protestantischen Kirchenmusik angehörenden Manuskripte. Abgesehen von den Unbezeichneten tragen sie die Namen von ca. 50 Verfassern. Zeitlich in der Mitte steht der für das Frankfurter Musikwesen des ganzen 18. Jahrhunderts vielbedeutende, wegen seiner Vielschreiberei nicht ganz mit Recht geschmähte G. Ph. Telemann, nach dessen Erscheinen 1712 die ganze ältere Periode der kirchlichen Kunst als eine überwundene angesehen und ad acta gelegt wird. Seine Stücke liegen in ungezählter Menge vor und füllen mehr als ein Dutzend vollständiger Jahrgänge. Ihre Durchsicht erfordert eine ganz besondere Ausdauer und Geduld. Die berühmten und in Versen gepriesenen Davidischen Oratorien und Passionen fehlen. Was aus der vorangehenden Epoche vorhanden ist, betrifft ca. 20 Autoren in etwa 80 Nummern. Ihre Namen sind[1]:

[1] Die beigesetzten Ziffern geben die Zahl der Stücke und denselben aufgeschriebene Jahreszahlen.

1. J. A. Herbst, 6, 1623, 1650.	12. Ph. Krieger, 4, 1702, 1692.
2. G. Bleyer, 2, 1680, 1692.	13. G. Künstel, 8.
3. Enoch Bliazig 1, 1698.	14. J. Pezelio, 1, 1690.
4. . . . Buttstädt, 1.	15. Leon. Sayler, 2, 1688, 1699.
5. J. G. Conradi 1, 1690.	16. Mart. Schober 1.
6. Ph. Erlebach, 9.	17. Ch. A. Schultze, 4.
7. G. Böhm, 1.	18. Nic. Seeber, 1.
8. H. D. Garthoff, 16, „1703, Weißenfels".	19. G. Chr. Strattner, 10, 1676 u. später.
9. ? Geyersbach 1.	20. Sam. Welter, 1.
10. J. Ph. Käffer, 3.	21. C. F. Witte 1.
11. J. Alb. Kreß, 3, 1682, 1688.	

Herbst, den ich gegen die alphabetische Ordnung voran gesetzt habe, steht nicht nur der Zeit nach allein, er ist auch der einzige, der ganz in den Formen des strengen Satzes arbeitet. Seine fünf Motetten a 5 voc. von 1623 sind nur mit dem Continuo begleitet, im übrigen sind sie schweres Geschütz gediegenster Kontrapunktik. Der Neujahrsgesang von 1650 zeigt ein ganz deutliches Mitgehen mit der Zeit. Denn nicht bloß die in der Kirche mittlerweile eingebürgerten Instrumente: Violinen (Cornetti), Violen und Tromben werden verwandt, die einzelnen Teile des Stückes, die 7 Strophen des Paul Ebersschen Liedes: „Wenn wir in höchsten Nöten sein", sind so behandelt, daß das Ganze als ein beachtenswertes Dokument auf dem Entwicklungswege der Kantate erscheint. Die noch heute gebräuchliche Weise liegt ihm zugrunde.

Strophe 1. »Choro 1:« Ten. sol. 4 Viol. (2 Viol. Viol. Violon.) u. Cont.
" 2. »Tutti:« 4 voc. (Sop. 1 u. 2, A. = Ten., Baßeto-Baß), 7 Instr. (3 Tromb. 4 Viol.) Cont.
" 3. »Choro 2 di Favoriti:« Sop. 1 u. 2, Baßeto u. Cont.
" 4. »Tutti« wie Strophe 2.
" 5. »Choro 3 di Tromboni:« A. u. B., 3 Tromb. u. Cont.
" 6. »à 3 Choro:« Ten. sol., Favoriti e. Tutti.
" 7. »Tutti« wie 2 u. 4.

Herbst gibt seinem Werk den Titel Precatio Regis Josaphat 2. Chr. 20 cap. und begleitet es mit einer Widmung an den Rat etc. der Stadt Frankfurt a. M.

Erst von 1676 an setzen die Manuskripte wieder ein und erscheinen nun auch gleich als wirkliche Kantaten im heutigen Sprachgebrauch. Alle drei Gattungen sind vertreten: Solo-, Chor- und gemischte Kantaten. In den Solokantaten tritt schon eine beachtenswerte virtuose Behandlung der Singstimme zutage, wie z. B. in Bleyers „Jauchzet dem Herrn" für Tenor. Unter den aus Soli und Chor gemischten Stücken ragen die drei Werke von Kreß hervor:

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
Wohl dem, der die Gottseligkeit und Furcht des Höchsten übet,
Es stehe Gott auf, daß seine Feinde zerstreuet werden.

Als Choralmotette mit der Melodie als C. f. läßt sich Kriegers „Ein feste Burg" charakterisieren, ein Stück voll Kraft und Feuer.

Dagegen recht gering, bisweilen armselig erweisen sich die Sachen von Garthoff, Seeber, Künstel. Aber überall merkt man das Bestreben, die Vorteile der Gegenüberstellung der Chor- und Solostimmen, des instrumentalen und vokalen Körpers auszunützen. Es ist natürlich, daß sich mit der Zeit dafür ein Schema ausbildete: Instrumentalsatz (Sonate oder Synfonia), Rezitative und Arien (gewöhnlich 3, bisweilen 4), Schlußchor. Nach diesem Schema arbeiten Schultze, Erlebach, Buttstädt, Strattner, Kreß. Das Hauptgewicht liegt noch immer auf dem Schlußchor, der sich mitunter bedeutend entwickelt (Kreß: „Ich ruf zu dir"), dagegen kommt das Ariose nicht über die kurze Liedform hinaus, und schon recht beachtenswerte Ausdrucksfähigkeit zeigen die noch kürzeren Rezitative. Ob sich der Text nun zu dieser schematischen Einteilung eignete, darauf kam es noch gar nicht an, er wird einfach dazu zugeschnitten. Es kann deshalb nicht befremden, die ersten Strophen eines Kirchenliedes in Arien und Rezitativen und nur die Schlußstrophe im Chorsatz zu finden. Erst in der Telemannschen Zeit treten die wirklichen Kantatendichtungen, die von vornherein für das musikalische Schema berechnet waren, auf. Es findet sich ein Hinweis auf Erdmann Neumeisters „Evangelische Nachklänge". Dem Ursprung der Texte nachzuspüren, hat wohl wenig literarischen Wert. Sie bleiben sich in der Enge ihres Gedankengehaltes und in ihrem sprachlichem Ausdruck durch das ganze 18. Jahrhundert

gleich. Auch in Frankfurt blühte diese Dichtung. Namentlich angeführt finden sich 1750 und 1758 Dr. Rambach, 1754 Konrektor Reinhard, 1771 Kantor Glaser in Wertheim, 1772 Konrektor Brendel.

Die dem 18. Jahrhundert angehörenden Werke verteilen sich über das ganze Jahrhundert ziemlich gleichmäßig. Sie tragen die Namen von 30 Autoren. Bei ihrer Aufzählung will ich versuchen, ihre Zeitfolge festzuhalten, aber sie in zwei Gruppen, die Frankfurter und die auswärtigen, anführen.

1. G. Ph. Telemann, 1712—1721 (ungezählte Stücke).
2. J. B. König, bis ca. 1750. Seine Sachen liegen zerstreut in verschiedenen Faszikeln und sind jedenfalls nicht alle mit seinem Namen bezeugt. Unverkennbar ist der Telemannsche Einfluß auf seinen Chorsatz und der Händelsche auf seine Arie[1]. Er zeichnet sich vor allen Frankfurtern aus durch scharf ausgeprägte Individualität. Eine weltliche Hochzeitskantate ist interessant, weil ihr die Tanzformen der Suite zugrunde gelegt sind.
3. J. Chr. Bodinus, † 1727, mit wenigen Stücken, von denen die zeitgenössische bündige und zutreffende Kritik lautet: „Nutzt nicht viel!"
4. S. Bruckmann, 1741, 1 Stück, wohl breit angelegt, doch sich nicht über den Durchschnitt erhebend.
5. J. Chr. Fischer, bis ca. 1765, 11 Nummern, bekannt als Komponist der nicht nachweisbaren Kantate auf den Friedensschluß 1763 — ein durchaus solider und durchgebildeter Musiker, in allen Formen gewandt, wenn auch ohne besondere Eigenart.
6. J. C. Seibert, bis ca. 1790, etwa 40 Nummern, ein ebenfalls tüchtiger Musiker wie Fischer. Er erliegt allmählich den Einflüssen des galanten Stils, ohne jedoch antikirchlich zu schreiben wie Wirbach. —

   Von Beck, vor 1756 und dem 1724 jung verstorbenen Kramann findet sich nichts vor.

[1] Die Arie „Ich schreie, Gott, zu Dir," habe ich veröffentlicht.

7. Möller, um 1770, 10 Nummern, darunter 6 über die Kreuzesworte.

Von den auswärtigen Celebritäten:

8. Chr. Graupner, der Darmstädter Kapellmeister, 15 Stücke von ungleicher Ausdehnung und Arbeit — ein feiner, gebildeter und denkender Kontrapunktist, der überall die Bekanntschaft mit Händel bekundet. Er zeigt eine besondere Vorliebe für Tonmalerei.
9. G. H. Stölzel, leider nur 1 Stück, des „vernünftigen, gelehrten und großen Tonmeisters" würdig.
10. J. G. Hofmann, 34 Nummern.
11. Glaser, Kantor in Wertheim a. M., ca. 30 Nummern — verletzt durch die dürftige gleichmäßige Anlage und oberflächliche Ausführung seiner Sachen.
12. L. Krebs, der sich in 2 Stücken als würdiger Bachschüler bewährt.
13. G. H. Homilius, 51 Nummern.
14. M. Wirbach, bis gegen 1780 in Breslau, 67 Nummern, flotte, keck hingeworfene Sachen in flüssiger Schreibweise, aber bombastisch, ohne feine Züge.
15. Wunsch, 53 Nummern, in Art und Anlage wie Glaser, macht den Eindruck eines Musikers im Nebenamt.
16. G. Benda, 54 Nummern.
17. J. G. Vierling, 57 Nummern.
18. C. G. Tag, 10, gute, gedrängte Arbeiten.
19. J. Ch. Kellner, 38 Nummern, der noch nicht vergessene Orgelkomponist.
20. J. Ch. Staeps, 2 Nummern } beide interessant, verraten Bekanntschaft mit Jomelli.
21. J. Ch. Rahmo vel Maro, 4 Nummern } beide interessant, verraten Bekanntschaft mit Jomelli.
22. J. Ch. Wolff, vielleicht der Weimarer? — 2 Stücke von geschickter und flüssiger Schreibart, ohne besondere Eigentümlichkeit.

Dazu kommen eine große Zahl — wohl über hundert Incerti, darunter sehr beachtenswerte Sachen. Wie lange der kirchliche

Brauch gedauert, ist nicht zu ermitteln. Eine Aufschrift bezeugt die Aufführung eines Kellnerschen Stückes am 8. Juni 1817 zur Konfirmation.

Nun finden sich noch einige Werke vor, die den Boden der Kirchenkantate verlassen haben: P. Winter, Zumsteeg, Jomelli, Walther, Graf. Den Namen unserer Größesten tragen: ein Te Deum: Händel (auf den Utrechter Frieden, in Hillers Partitur) — eine Kantate:

„Selig sind die Barmherzigen": Haydn, — ein Rezit. mit Arie:

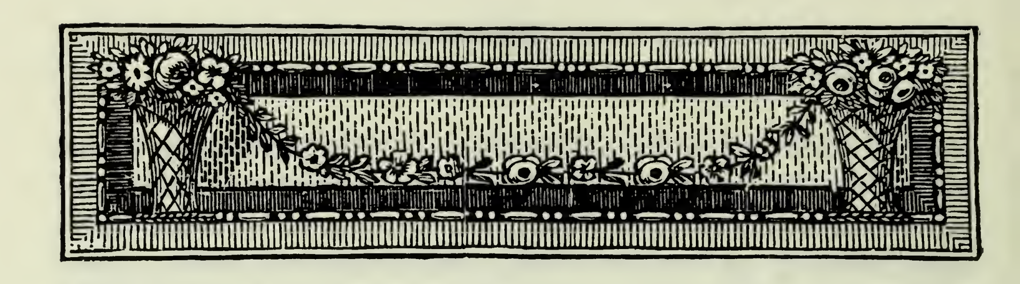
„Preist, Sterbliche, den Herrn": Mozart,

das letzte in Partitur und Stimmen, einem der als Hymnen benutzten Chöre aus Thamos hinzukomponiert und um ein kurzes Schlußchörchen erweitert, so auf die zeitliche Ausdehnung einer Sonntagsmusik gebracht. Vielleicht 1791 bei Gelegenheit der Kaiserkrönung?

Im ganzen erhält man den Eindruck der Stabilität in diesen Werken, wovon nur die wenigen letztgenannten auszunehmen sind. Schon die äußere gleichbleibende Anlage der Texte und Musiksätze, mehr noch die enge Begrenzung ihrer Verwendbarkeit im protestantischen Kirchendienst mußten der künstlerischen Fortentwicklung dieser Musikgattung hinderlich werden. Redlich bemüht waren alle Komponisten, in dem ihnen vorgeschriebenen engen Rahmen ihr Bestes zu geben. Der Wandel in der Schreibweise, das überraschend rasche Aufblühen der weltlichen Musik konnte der Kirchenmusik nicht zugute kommen, denn überall empfand man den neuen Stil als etwas der kirchlichen Würde und abgemessenen Feierlichkeit Entgegenstehendes. Das Eindringen der galanten Formen in die Kirche mußte auf das religiöse Empfinden strenggläubiger Menschen abstoßend wirken. Selbst die geistliche Musik Haydns und Mozarts macht keine Ausnahme, da auch sie nur geeignet war, die Kirche in einen Konzertsaal umzuwandeln. Und doch war der weltliche Geschmack zu mächtig geworden, um sich den strengen kirchlichen Musikformen anbequemen zu können. Konzertsaal und Oper üben eine stets wachsende Anziehungskraft auf das Publikum aus, so daß für die öffentlichen Musikeinrichtungen fortan diese Veranstaltungen in den Vordergrund traten. Die sonntägliche Musik in der Kirche wurde überflüssig, die Dichtung dafür erlahmte, und der Musiker sah sic

als eine Kunst an, die sich in der Praxis überlebt hatte. Alle Werke dieser Gattung, die besten wie geringsten, versanken in einen gemeinsamen hundertjährigen Schlaf, aus welchem sie die aufblühende Musikforschung zu erwecken strebt. Wie viele und welche einer Auferstehung entgegengehen, wer wollte das sagen? Viele sind darunter, die wohl nur die Neugierde oder auch Wißbegierde des Forschers reizen, aber auch Perlen echter Kunst liegen dazwischen.





„Ach wie ist's möglich dann" von H. von Chézy und seine erste Melodie.

Von

Caroline Valentin, Frankfurt a. M.

Zu den Volksliedern, die von der Romantik aufgenommen, umgebildet und dem deutschen Liederschatze als unveräußerliches Gut einverleibt worden sind, gehört auch „Ach wie ist's möglich dann". Die Dichterin, der wir das Lied verdanken, hörte es in Heidelberg von Studenten singen, wohl in der Fassung, wie der Text ohne Melodie in einem Liederbuche der Straßburger Bibliothek von 1769 erhalten ist[1] und wie er auch auf Flugblättern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitet war[2]. Die Forschung weist den Text der oberrheinischen Gegend zwischen Straßburg und Freiburg zu.

In dem vielbewegten Leben Helmina v. Chézys bilden die Jahre 1810—13 einen wohltuenden, auch für ihr Schaffen befriedigenden Abschnitt. Das Urteil läßt sich begründen, wenn wir zunächst ihre aphoristischen Erinnerungen nachprüfen[3], sie durch inzwischen Erschienenes und Erforschtes ergänzen und dabei das häßliche pamphletartige Buch ihres Sohnes Wilhelm beiseite lassen.

Die Zeitgenossen verziehen ihr nicht, daß sie so bald und ohne tiefere gelehrte Bildung als Schriftstellerin bekannt und geschätzt wurde. Aber die junge schöne Baronin Hastfer, die 1803 auf den Rat der Frau von Genlis nach Paris ging, mußte sich weiter helfen, denn sie hatte sich von ihrem ausschweifenden Gatten trennen

---

[1] L. Germ. 427 8. o.

[2] Erk, Liederhort II, S. 373, Nr. 548.

[3] Unvergessenes, Leipzig 1856.

müssen und ihr kleines Vermögen durch ihn verloren. Mit ihrer poetischen Gabe, einem Erbstück ihrer Großmutter, der „Karschin", konnte dies zunächst nicht geschehen. Da begann sie mit offenem Blick und impulsivem Erfassen das Leben der Gesellschaft, politische Zustände, die Theater in ihren „Französischen Miscellen" zu schildern, die bei Cotta erschienen und es bis 1807 auf sechzehn Bände brachten. Beim ersten Erscheinen dieser Skizzen beglückwünschte sie Adalbert von Chamisso[1], ein Regimentskamerad ihres Gatten, in einem graziösen französischen Billett und sandte ihr den mit Varnhagen herausgegebenen Almanach für 1803. Durch Friedrich und Dorothea Schlegel lernte sie den ausgezeichneten Orientalisten Antoine Léonard von Chézy kennen. Beide zogen sich sehr an, und Helminas Lebensschiff schien durch die Ehe mit diesem Manne einem ruhigen Hafen zuzusteuern. Wie sehr sie an seinem Schaffen Anteil nahm, zeigt der Teil ihrer später veröffentlichten Poesien, den sie den „Palmenhain" betitelte. Hier war versucht, seine Übersetzungen persischer und arabischer Dichter in der Form des Originals nachzubilden, andere waren darin frei benützt. Das ihnen vorangestellte Sonett drückt ihre Hochschätzung seines Wesens und seiner Forschung aus. Aber mit ihrer geistigen Beweglichkeit war eine Unrast verknüpft, die dem Gelehrten die Ruhe und Behaglichkeit in seinem Heim nahm; so zog er sich immer mehr auf sich selbst zurück und faßte den Entschluß, ihr einen Jahrgehalt auszusetzen und sie mit ihren beiden Knaben nach Deutschland ziehen zu lassen. Damit war ihr sicherlich das schwerere Los zugesprochen.

In Heidelberg traf Helmina zwar die Häupter des romantischen Kreises, Arnim und Brentano, nicht mehr, aber die Zurückgebliebenen lebten und arbeiteten in ihrem Gedankenkreise weiter. Sie lernte dort die deutsche Vergangenheit in Geschichte und Poesie kennen, in der Boissereéschen Sammlung aber deutsche Kunst sehen. Ihr altdeutsches „Ex Voto" auf das Hauptbild, den „Tod der Maria", ist ein schöner Beweis dafür. Auch ihre beiden Johannislegenden in Knittelversen, wohl nach Goetheschem Vorbild gedichtet, gehören in diese Zeit. Daß sie auch schalkhaften Humor besaß, lernen wir

[1] Siehe L. Geiger, Aus Chamissos Frühzeit, nach Schriftstücken aus Varnhagens Nachlaß auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin. 1905.

aus Gelegenheitsdichtungen kennen, die damals für den Oberforstrat Gatterer und für den Freund der Boisserées, Herrn Bertram aus Köln, entstanden.

Im Schlosserschen Kreis war die Dichterin verehrt, bei den Guaitas und Brentanos auch in Frankfurt ein gern gesehener Gast.

Nach Aschaffenburg lockte sie die Empfehlung an den Professor Windischmann. Er verkörperte in seiner Person die Worte Friedrich Schlegels: „Ein recht freier und gebildeter Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, willkürlich wie man ein Instrument stimmt." Ursprünglich Mediziner, drang er tiefer in sprachwissenschaftliche, ästhetische und philosophische Probleme ein, deren Ergebnisse ihn selbständig in die Bahnen Schellings und Hegels leiteten. An seinem Urteil lag Helmina viel, sie hat hier unaufhörlich gelernt. Er war es auch, der sie dem Großherzog Karl von Dalberg zuführte, der sich sogleich huldvoll ihrer annahm und jede Gelegenheit ergriff, ihr Talent zur Geltung zu bringen. Die glänzende Hofhaltung die er damals in dem mächtigen, heute so verödeten Schlosse führte, eröffnete ihr eine neue Welt. Mit vornehmen Männern und Frauen, mit geistlichen Würdenträgern traf sie dort zusammen, die gleich dem Fürsten die Künste verehrten. In dem neu erbauten privilegierten Theater spielte eine gute Truppe, die Konzerte der Musikkapelle standen unter dem besonderen Einflusse Friedrich Hugo von Dalbergs, des feinen Kenners und Schriftstellers. Helmina war diesem Kreise durch ihr Talent und ihr Schicksal interessant. Als kluger und wohlwollender Menschenkenner ließ der Großherzog keine Intrigen gegen sie aufkommen und ertrug selbst manche Unebenheiten ihres Wesens. So verehrte sie ihn auch wie einen väterlichen Freund, und nicht alle ihre Widmungsgedichte sind so frei, so warm empfunden wie die beiden ihm 1810 und 1812 überreichten.

Begeistert folgte Helmina im Herbst 1811 einer Einladung nach Geisenheim, wo ihr schönes, schwungvolles Rheinlied entstand. In der gehobenen Stimmung dieser Tage lernte sie die Sage von Eginhard und Emma kennen und beschloß, sie dichterisch zu verwerten. Der Großherzog und die am Hofe weilende Caroline von Wolzogen wurden mit ihrem Plane bekannt gemacht. Die literarisch geschulte

feinsinnige Schwägerin Schillers gab ihr viel guten Rat; der Großherzog legte ihr den Gedanken nahe, die Tradition der dortigen Gegend, nach der das gräfliche Haus Erbach von Eginhard und Emma abstamme, anzubringen.

Das Ineinanderschweben von Poesie und Musik erschien der echten Romantikerin als die höchste Kunstform. Und so war ihr das Dichten zur musikalischen Komposition eine Lieblingsbeschäftigung. In Wahrheit traf sie in vielen ihrer Lieder jenen ursprünglich lyrischen Ausdruck, jenen sprachlichen Rhythmus, der unmittelbar zum Tone hinzieht. Das haben die Komponisten, die zu ihren Liedern griffen, Reichardt, Mendelssohn, Emilie Zumsteeg, Josef Dessauer u. a. wohl gewußt.

Es war daher kein Mißgriff, wenn die Dichterin den Wunsch des Großherzogs erfüllte und sich in der Form des Singspiels erprobte. Ungünstig fielen dagegen ihre späteren Operndichtungen aus; es fehlte ihr der dramatische Wurf und die Fähigkeit, eine Handlung groß anzulegen, sie mit künstlerischer Geschlossenheit und Einheitlichkeit durchzuführen, was die verfehlten Texte zur Euryanthe und Rosamunde genugsam beweisen.

In wenig Wochen lag das Stück fertig vor. Helmina gibt an, daß der Freiherr von Hettersdorf fünf Nummern: eine Ouvertüre, einen Eingangschor, eine Romanze und einen Schlußchor komponiert habe. Unter den Subskribenten ihrer Gedichte von 1812 finden wir den Domherrn Em. von Hettersdorf[1], und im ersten Bande dieser Ausgabe äußert sie sich bei der Anmerkung zu der Romanze aus Eginhard und Emma S. 117:

„Die Komposition dieser Lieder, vom Domherrn von Hettersdorf, gehört zu den seelenvollsten und lieblichsten dieses geistvollen Dilettanten, dem man wohl nur in sofern den Namen Dilettant zulegen kann, als er seine Kunst mit echter Liebe übt."

Nach gütiger Mitteilung des Freiherrn Mortimer von Buddenbrock-Hettersdorf, Generallieutnant zu Eberswalde[2], berichtet das

---

[1] Siehe auch Amrhein: Mitglieder des adligen Domstifts Würzburg im Archiv des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Band 33.

[2] Er ist der Sohn der letzten Trägerin des Namens Hettersdorf, Eleonore, die sich 1829 mit dem Freiherrn Alexis von Buddenbrock vermählte, der vom Könige von Preußen die Erlaubnis zur Vereinigung der beiden Namen und Wappen erhielt.

Familienbuch über unsern Komponisten: Emmerich Joseph, Otto, Philipp, Heinrich, Valentin von Hettersdorf, wurde als dritter Sohn des Franz, Gottlieb, Ernst von Hettersdorf und seiner Gemahlin Maria, Theresia, Amalie, Caroline geborne von Würzburg am 26. Oktober 1776 zu Krautheim bei Aschaffenburg, das seinem Vater gehörte, geboren. Sein Taufpate war der Kurfürst von Mainz, Emmerich Joseph von Breitenbach. Er wurde Domherr zu Mainz, Speyer, Bruchsal und Würzburg, wo er auch Kanonikus von St. Burkard war. Die Präbende zu Würzburg mußte er laut Vertrag 1798 an den Sohn seines Bruders, den früh verstorbenen hochgebildeten und sehr talentvollen Juristen, Joseph Heinrich von Hettersdorf, abtreten. Nach Aufhebung der Domkapitel lebte Emmerich Joseph siebenundzwanzig Jahre in Aschaffenburg. Als im Jahre 1814 ganz Deutschland aufstand, das französische Joch abzuschütteln, ergriff er, ein achtundvierzigjähriger ritterlicher deutscher Mann die Waffen für sein Vaterland, ward Grenadierhauptmann der Spessarter Freiwilligen und marschierte mit nach Frankreich, wo bereits sechs seiner Neffen im Linienmilitär standen. Nach beendigtem Feldzuge quittierte er den Dienst und wurde nach Übernahme Aschaffenburgs durch die Krone Bayern Kgl. Kammerherr. Im Jahre 1828 zog er nach Mainz, um seine letzten Lebensjahre in der ihm von Jugend auf so werten Stadt zu verleben, starb aber schon 1830 am 5. April ganz plötzlich bei einem Besuch zu Aschaffenburg in den Armen seines Neffen Georg Karl von Hettersdorf und wurde daselbst auf dem Gräfl. Fuggerschen Begräbnisplatz beigesetzt. Er war ein wissenschaftlich hochgebildeter Mann und besaß viele Talente. Im Mainzer Domkapitel war er vorzüglich geschätzt und geachtet.

Den Tag der ersten Aufführung ihres Singspiels gibt die Dichterin nicht an, sie erzählt uns aber, daß sie in der Fürstenloge neben dem Großherzog saß, daß ihr reicher Beifall von dem überfüllten Hause gespendet wurde. Größere Bedeutung hatte die Wiederaufnahme am 12. Januar 1812 für sie, bei der sich unter den auswärtigen fürstlichen Freunden des Großherzogs auch Fürst Karl Emich von Leiningen eingefunden hatte, der sie einlud nach Amorbach zu kommen und das Stück seiner Gattin vorzulesen.

Neben dem Reiz eines beständig wechselnden Verkehres mit

interessanten Menschen wurde ihr nun die Gelegenheit, das schöne süddeutsche Land immer mehr kennen zu lernen, und in den Gegenden des unteren Mainlaufs, da wo der Fluß das Gebirge durchbricht und Spessart und Odenwald scheidet, trat sie recht eigentlich in das Land der Romantik ein. Dort besuchte sie die Heidelberger Freunde Horstig auf der hoch über dem Main gelegenen Feste Mildenburg, zu deren Füßen sich das noch ganz mittelalterliche Städtchen mit Türmen und Zinnen ausbreitete. Seitwärts öffnete sich der Mudgau, wo man in zwei Stunden das liebliche Amorbach erreichte, den uralten Ausgangspunkt für die Christianisierung des Odenwaldes. Am Eingang des Tales ragte der Gotthardsberg mit den Trümmern einer Pfeilerbasilika und eines Klosters aus dem 11. Jahrhundert auf; im Süden, etwas entfernter, erblickte man die Wildenburg, die einst der Wohnsitz der Schirmvögte des Mudgaus, der Herren von Dürn, gewesen war. Im Städtchen selbst hatten die Benediktiner das letzte Jahrhundert ihres Besitzes mit reicher Bautätigkeit ausgefüllt, die uralte Abteikirche war vollständig zur prunkvollen Rokokokirche umgewandelt worden. Das sich anschließende neue Kloster barg einen vornehm ausgestatteten Kapitelsaal im Louis XVI.-Stil und als Hauptzierde den reich geschnitzten, durch zwei Stockwerke gehenden, mit Bücherschätzen gefüllten Bibliothekssaal, dessen allegorisches Deckengemälde die Macht der Künste und Wissenschaften darstellte.

Im ehemaligen Herrensitz des mainzischen Klostervogts, seit 1803 aber Palais des Fürsten, wurde Helmina sehr freundlich aufgenommen. Der Fürst und seine zweite Gemahlin Marie Louise Viktoire, geborene Prinzessin von Sachsen-Coburg-Saalfeld, waren eifrige Theaterfreunde. Schon zu Zeiten des selbständigen leiningenschen Fürstentums in der Pfalz hatte Karl Emich auf dem von seinem Vater erbauten Dürkheimer Theater sich nicht allein als Darsteller und Regisseur, sondern auch als begabter und geschickter dramatischer Dichter versucht. Dort, wie später in Amorbach, spielten die Glieder der fürstlichen Familie mit ihren Hofbeamten. Ein kleines, geschmackvolles Theater war 1805 bis 06 erbaut worden, zu dessen Besuche man gegen Einzeichnung des Namens die Billete gratis erhielt. Die Fürstin war wie ihre Brüder, der regierende Herzog Ernst zu Sachsen und der König

Leopold der Belgier, sehr musikalisch. Sie besaß eine hohe, wohlgeschulte Sopranstimme, die sie befähigte, z. B. die Hauptpartien in den „Sängerinnen auf dem Lande" von Fioravanti, in „Adolf und Klara" von Dalayrac und in dem „Schatzgräber" von Méhul zu übernehmen, die damals in Amorbach gegeben wurden. Goethe fiel ihre schöne Stimme auf, als er sie am 20. Juli 1808 in Karlsbad bei der Fürstin Schönburg hörte[1]. Karl Maria von Weber, der Ende April 1810 von Aschaffenburg aus das fürstliche Paar besuchte, musizierte mit ihr, hörte die Harmoniemusik der guten Kapelle und hat wahrscheinlich auch die ausgezeichnete Orgel der Abteikirche gespielt wie früher schon sein Lehrer Abt Vogler[2]. Die Umgebung des Fürstenpaares zeichnete sich durch gediegene geistige Bildung und literarischen Geschmack aus. Musik wurde eifrig getrieben; hervorragende Begabung dafür hatte die schöne Tochter eines fürstlichen Amtsschreibers, Mademoiselle Nanette Eschborn[3]), die mit jugendlich frischer Stimme viel schauspielerisches Talent vereinte, und der nachmalige Kammerdirektor Steinwarz, ein ebenso guter Darsteller wie Regisseur und Bassist.

Zwischen den wiederholten Besuchen in Amorbach war Helmina fleißig, sie trieb Spanisch und übersetzte Calderonsche Dramen. Auch sammelte sie ihre Poesien, die in zwei Bändchen unter dem Titel „Gedichte der Enkelin der Karschin", Aschaffenburg 1812, erschienen und dem König Friedrich Wilhelm III. gewidmet waren. Eine Reihe von Fürsten, darunter auch Karl August und die Großherzogin Louise, subskribierten, der Fürst-Primas empfing fünfzig Exemplare, fast ebensoviel gingen nach Frankfurt, dann erreichten Heidelberg und Aschaffenburg die höchste Zahl. In Weimar finden wir Goethe, in Berlin Arnim, Fouqué und Chamisso unterschrieben.

Unter den schon früher erwähnten Gedichten steht das Beste, ihre Stimmungspoesie. Sie ist einem liebenden, vereinsamten und enttäuschten Herzen entquollen. Der Sommer 1810 hatte sie nach dem schönen, in einem Gedicht besungenen Montmorency gebracht. Dort erneute Chamisso, der in Paris weilte, seine Bekanntschaft mit ihr[4]. Bald kam er oft zum Lesen und Arbeiten. Vertraut durch

---

[1] Tagebücher Band 3. S. 362. Sophien-Ausgabe.
[2] M. M. von Weber, K. Maria von Weber, Band I, S. 204.
[3] Eine Verwandte der berühmten Koloratursängerin Frassini-Eschborn.
[4] Siehe Geiger, Aus Chamissos Frühzeit.

ihre gemeinsamen poetischen Neigungen, traten sich die Herzen näher, ein inniger Liebesbund entwickelte sich. In einem Briefe an Fouqué vom 18. Juni 1810[1] sucht Chamisso dem Freunde seinen damaligen Zustand zu erklären, und als es in Prosa schwer gelingen will, sendet er ihm ein Gedicht, dessen erste Strophe lautet:

Kann nicht reden, kann nicht schreiben,
Kann nicht sagen wie mir ist,
Mir ist wohl und bang im Herzen,
Kann nicht ernst sein, kann nicht scherzen,
Kann nicht wissen wie mir ist.

Gleichzeitig schreibt er ihm ein von Helmina gedichtetes Lied ab, „das ihn unendlich ergriffen habe"; es ist, „Einsam war ich oft in Tränen", die „Klage", eines ihrer bekannteren Lieder, das sich S. 51, Bd. II der Sammlung findet. Kurz darauf fällt dann Chamisso in einem Briefe an Rosa Maria Assing, Varnhagens Schwester, ein verstandesscharfes Urteil über Helminas Persönlichkeit, ihr Leben und ihre Dichtkunst, das doch nur sehr bedingt aufgenommen werden kann, aber oft zitiert und zu ihrem Nachteil gedeutet worden ist. Die Trennung der Liebenden erfolgte, als Helmina im Herbste Paris verließ, ein Briefwechsel scheint damals zwischen ihnen begonnen zu haben. Auch mit den Freunden Chamissos, die von seinem Liebesverhältnis zu ihr wußten, mit dem Franzosen De Lafoye, mit Hitzig und Fouqué in Berlin, korrespondierte Helmina. Sie hoffte auf ein baldiges Wiedersehen in Deutschland; Chamisso aber weilte noch lange bei der verbannten Frau von Staël, die er ebenfalls in seine Beziehungen zu Helmina eingeweiht hatte. Dann verbrachte er noch längere Zeit in Paris. Die nachstehenden Verse hat er 1810 gedichtet:

An Helmina von Chézy:

„Du der Lieb' und Milde
Ew'ge Segenshand,
Laß mich weinend danken
Was ich wieder fand,
Hier im schönen Land
Das mir Frieden gab,
Sei vom Liebesregen
Sanft betaut mein Grab."

Sie nahm diese Strophen mit geringer Veränderung in ihr

[1] Hitzig, Leben und Briefe von A. von Chamisso, Band 1, S. 255 f.

„Morgenlied“ auf und hat sie wohl mit dem schönen Gedicht „Einsames Weh“ erwidert, oder mit dem kurzen:

Liebe.

„Ein Traum ist Liebe,
Ein Traum, wie keiner mehr.
Leben ist Liebe,
All anders Leben leer,
Ich sterb' in Liebe,
Wenn sie gekränkt auch wär,
Liebe bleibt Liebe!“

Hier und in andern den ersten Teil des zweiten Bändchens füllenden Liebesgedichten finden wir Kraft des Ausdruckes, wie sich die Ansätze zu gedanklicher Vertiefung, zu größerer Formbeherrschung schon früher nachweisen ließen. Das Verschwebende und Verflimmernde, das sanft Tönende und Gleitende, das Süße und Milde sind Kennzeichen der romantischen Poesie überhaupt, und nicht bloß der Helminas. An eine Verbindung mit dem gleichaltrigen Chamisso konnte Helmina wohl kaum im Ernst denken, da sie niemals von Chézy geschieden war und andere schwer überwindbare Hindernisse vorlagen. Aber sie trug sich mit dem Gedanken des Lebens in seiner Nähe, vielleicht in ihrer Vaterstadt Berlin, und an einen in freundlichen Formen weiter bestehenden Austausch. Auf ein Wiedersehen mit Chamisso, das er selbst am 8. September 1811 im Briefe an Hitzig in Aussicht stellte, hat sie wohl umsonst gehofft. Er, der sie nach Varnhagens Wort „mit Heftigkeit geliebt und ihr Schicksal verschlimmert hat“, wollte später über diese Episode hinweggehen. Nach seiner Weltreise beantwortete er ihre Briefe nicht mehr und brach, als seine Verlobung bald erfolgte, in dem Schreiben vom 5. Juni 1819 „hart und wiedrig“ mit ihr. Helmina aber hielt unerschütterlich fest an dem Geistes- und Seelenbunde mit dem Manne, den sie wahrhaft liebte, und pflegte die Erinnerung daran in jener überirdischen Weise, wie es dem romantischen Empfinden entsprach, wie es die romantische Poesie verherrlichte. Im Mai 1812 schrieb ihr der Freund Hitzig: „Sie glauben nicht, wie wohl mir die Nachricht von Ihrer Zufriedenheit mit Ihrer jetzigen Lage tut.“ Das war während der Aschaffenburger und Amorbacher Zeit.

Im Herbst nahmen die Proben ihren Anfang; man forderte Helmina auf, ganz nach Amorbach zu kommen, und sie mietete sich für einige Monate dort ein. Die besten Kräfte waren beteiligt, besonders ist außer dem Fürsten Frau Hofmarschall von Frayß zu nennen. Der vorhandene Theaterzettel lautet:

Amorbach

den 13ten Dez. 1812
wird
auf der hiesigen Gesellschafts-Bühne
aufgeführt:
(Zum erstenmal.)

Eginhart und Emma.

Schauspiel mit Gesang in einem Akt von Helmina v. Chézy.
Die Musik ist von Herrn v. Hedesdorff.

Personen:

Eginhart, unter dem Namen Adelbert	als Landleute	Herr Richter.
Emma, unter dem Namen Marie	als Landleute	Frau v. Frayß.
Sigelinde, ihre Tochter 16 Jahre alt	—	Mademoiselle Eschborn.
Ein alter Ritter	— — — —	Se. Durchlaucht der Fürst.
Ein Minnesänger	— — — —	Herr Steinwarz.
Ein Ritter	— — — — —	Herr v. Boyneburgk.
Rudolph, ein Bauer	— — —	Herr Weisgerber.

Mehrere Ritter und Reisigen, Schnitter und Landmädchen.
Die Handlung ist im Odenwalde.

Hierauf folgt:

Die Erbschaft.

Schauspiel in einem Aufzuge von A. v. Kotzebue.

Personen:

Obrister von Fels.	— — — —	Herr Steinwarz.
Herrmann Walter, sein Wachtmeister	—	Herr Richter.
Madame Dahl, eine Wittwe	— —	Frau v. Frayß.
Henriette (ihre Töchter)	— — —	Mademoiselle Eschborn.
Johanna (ihre Töchter)	— — —	Marie v. Frayß.
Oberförster von Mallwitz	— — —	Se. Durchlaucht der Fürst.

Der Schauplatz ist in dem Hause der Madame Dahl.

Der Anfang ist um halb 6 Uhr.

Die zur Erhaltung der guten Ordnung im Theater-Saale getroffenen Einrichtungen sind bekannt.

Das Schauspiel ist in Jamben, die zum Teil gereimt sind, gedichtet. Wir folgen hier der Fassung nach dem Amorbacher Manuskript, das auch als Soufflierbuch diente, und ergänzen es durch die vorhandene Partitur, bei der sich jedoch die oben erwähnte Ouvertüre nicht befindet. Zur ersten Drucklegung in der Urania, Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817, hat Helmina vieles an dem Schauspiel geändert; es ist ein Lesedrama daraus geworden, dem ein Vorbericht und eine Widmung an das gräflich Erbachsche Paar vorausgehen.

Als Ort der Handlung wählte die Dichterin Mühlhausen im Odenwald unweit des Mains, wo sie uns zuerst in geschickter Weise die in tiefes Sinnen verlorene Emma, hier unter dem Namen Maria lebend, vorführt. Die Erinnerung an den Vater wurde durch die Mitteilung eines Wanderers schmerzvoll geweckt, dem es bekannt war, daß Kaiser Karl mit Roland und anderen Helden zum Kampfe nach Spanien ausgezogen sei. Selbst der Anblick ihrer in fröhlichem Jugendglück strahlenden Sieglinde vermag sie dem Kummer nicht zu entreißen, der auch dem heimkehrenden Eginhard, dem sie den Namen ihres geliebten Adelbert gegeben hat, sofort auffällt. Ferne Marschmusik ertönt, Andantino, A-dur, 6/8 intonieren zunächst die Blasinstrumente allein die Melodie des Schnitterliedes, Flöte und Horn übernehmen mit dem Streichquartett dann die Begleitung der Singstimmen, der Tenor singt den ersten Vers „Beim hellen kühlen Mondenschein“ vor, in den die übrigen Stimmen in doppelter Besetzung einfallen. Der einmal erregte Konflikt in Emmas Brust läßt sie die Lage des geliebten Mannes bitter empfinden und die ritterliche Vergangenheit Eginhards mit der gezwungenen des ländlichen Lebens vergleichen. Sieglinde, die von der Mutter Gesang und Saitenspiel erlernt hat, kommt mit ihren Gespielinnen; sie hebt ein stillverborgener Liebe geltendes Lied an „In Hütten und auf Thronen“, Sopran, Es-dur, 6/8, Adagio non troppo, das von Hörnern, Klarinette und Streichquartett begleitet ist. Der Klarinette sind zwischen den einzelnen Verszeilen kleine Kadenzen zuerteilt, mit einer anmutigen Kadenz schließt jede der drei Strophen in der Singstimme ab. Während dieses Liedes hat sich unbemerkt ein von dem Helm verhüllter Ritter im Hintergrund gezeigt und ist horchend stehen geblieben. Er erkundigt sich bei dem hinzutre-

tenden alten Bauern Rudolf nach dem Namen des Ortes, an den er sich auf der Jagd verirrt hat. Ausführlich berichtet der Alte, daß hier in die Einöde des Odenwaldes vor achtzehn Jahren ein von deutscher Abkunft stammendes Paar aus Welschland gekommen sei, daß es sich angesiedelt und die Kapelle der heil. Jungfrau errichtet habe. Von ihrer Wirksamkeit gehe Segen aus, Kultur und Gesittung sei nun unter den Waldbewohnern verbreitet. Emma erscheint vor ihrer Hütte, und ihre hohe Gestalt fällt dem Ritter auf, auch sie stutzt beim Anblick der mächtigen Erscheinung. Sie eilt, ihm den Willkommtrunk zu bieten. Unterdessen ertönt Saitenspiel aus der Ferne (der vorhandene Liedertext wurde wohl nur gesprochen, da keine Partitur erhalten ist), ein Sänger in schwarzem Gewande, den Efeukranz in den Haaren, naht sich mit der Laute. Er verweigert seinen Namen zu nennen, nach dem Labetrunk aber sagt er ein Lied zu und will die Märe von der treuen Liebe Eginhards und Emmas wählen. Damit ruft er tiefe Bewegung unter den Umstehenden hervor. Eginhard gesellt sich hinzu und vor den atemlos lauschenden Hörern trägt er die Geschichte ihrer Liebe, von dem nächtlichen Besuch Eginhards an bis zu der Verstoßung des rasch vermählten Paares durch den Kaiser, vor. Die zehnstrophige Romanze „Im Schloß da lärmen Gäste“, C-dur, $^4/_4$, mit Begleitung von 2 Hörnern, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotts, Viol. I und II, Viola, Baß, bildete die umfangreichste Aufgabe des Komponisten. Er hat sich ihrer mit Geschmack entledigt. Sie ist dreifach gegliedert. Zu den beiden ersten Strophen (in kreuzweis gereimten Jamben zu acht Zeilen) bringt er in drei achttaktigen Gruppen die Hauptmelodien in C-dur und C-moll. Aus Motiven dieser Melodien und mit Wiederholung des ersten achttaktigen Themas bildet er die Komposition der zwei nächsten Strophen, bis zu einem selbständigen Mittelsatz bei der Stelle „Was seh' ich Weißes blinken, das ist ja hoher Schnee“, der in E-dur und E-moll $^6/_8$ eine neue Melodie einführt, die in hoher Baßlage gehalten glücklich mit den vorhergehenden kontrastiert. Dem Text entsprechend, umfaßt sie wiederum zwei Strophen, geht nach G-dur und bei der Verszeile „Am Fenster stand der Kaiser“ in das Anfangsthema über. Um größere Mannigfaltigkeit hervorzubringen, tritt in diesem Teil zweimal obligate Cello-, einmal Violabegleitung hinzu. Wie in dem zweiten Teile

der Komposition, werden die Anfangsmotive mit leichten Veränderungen für den Schluß der Romanze verwertet. Bei einem geschickten, lebendig nuancierten Vortrag mochte das lange Stück wirkungsvoll sein, da in damaliger Zeit längere epische Einlagen Mode waren, wie sie z. B. in dem Singspiel „Der Zitterschläger" von Peter Ritter vorkommen, das in jenen Jahren in Amorbach gegeben wurde.

Das tiefe Schweigen der Zuhörer wird zuerst durch Rudolf unterbrochen, dem eine Ahnung aufgeht, daß Eginhard und Emma noch leben. Eginhard wendet sich erst jetzt dem Ankömmling zu, Emma kann sich der Erkundigung nach dem Kaiser nicht enthalten. Der Sänger teilt ihr mit, daß der Kaiser jetzt nicht in Aachen geweilt habe; er berichtet von dem Verrat, der bei Roncevalles gegen den Herrscher und seine Getreuen durch Ganelon begangen, und von der furchtbaren Strafe, die über diesen verhängt worden sei. Der Ritter verurteilt den Treubruch Eginhards ebenso hart wie den Ganelons, und auf den schüchternen Einwand, den Eginhard und Emma wagen, bedeutet er ihnen mit mächtiger zornerfüllter Stimme, daß der Treubruch immer und überall ein Verbrechen sei. Jetzt hat Eginhard den Kaiser Karl erkannt, er versucht Emma von weiteren Fragen abzubringen, er will mit ihr fliehen. Der Sänger ist nicht mehr im Zweifel, welches Paar er vor sich habe, er entfernt sich mit Eginhard, während Emma das Mahl rüstet. Vor dem Essen löst der Ritter den Helm, lange weiße Locken, ein weißer Bart umwallen ihn. Emma bietet ihm des Hirsches Rippenstück, seine Lieblingsspeise, Sieglinde reicht Blumen dar, die Becher erklingen, Rudolf fordert auf das Wohl Kaiser Karls zu trinken auf. Da vermißt der Kaiser Emmas Gatten und den Sänger. In diesem erwartungsvollen Augenblick vor der Entscheidung fordert Emma die Tochter auf, ihr neuestes Lied anzustimmen, und beruhigend tönt in die erregte Stimmung:

„Ach wie ist's möglich dann."

Noch ehe sie geendet, erscheinen Ritter und Reißige mit Fackeln im Hintergrund, die den Kaiser suchen; Emma und Eginhard sinken mit Sieglinde vor ihm auf die Knie, er erkennt sie und sie flehen um Gnade. Tiefgerührt schließt er die Tochter in seine

Arme und hebt auch Eginhard auf. Er tilgt des Kanzlers Namen, dessen Jugendschuld gebüßt sei, erhebt ihn zum Grafen Erbach und belehnt ihn mit dem Odenwalde. Der Sänger gibt sich als Eginhards Bruder Eberhard zu erkennen, der gelobt habe, nicht zu rasten bis er ihn wiedergefunden. Auch er wird von dem Kaiser in den Adelsstand erhoben. Rudolf erinnert an den Ausruf des Kaisers „Selig die Stätte, wo ich mein Kind gefunden" und bittet ihn, der Ansiedelung den Namen „Seligenstadt" zu geben. Dort gelobt Emma eine Kirche und ein Stift zu gründen, wo ihre und Eginhards Gebeine einst zur Ruhe bestattet werden sollen. Eberhard intoniert darauf den Schlußchor „die Hoheit ist ein schweres Loos", C-dur $^6/_8$, in den wie bei dem einleitenden Gesang die Chorstimmen einfallen. Die Begleitung ist durch Pauken und Trompeten verstärkt. Es liegt uns nur die erste Strophe des Liedes in der Partitur vor, von der zweiten „Es lebe Karl, der uns beglückt" sind einige Fragmente in anderer Handschrift erhalten. Die Stimmen tragen die Überschrift „Schlußchor par Schmitt", es müßte hier also eine Veränderung stattgefunden haben und dieser ausleitende Teil von dem fürstlichen Kapellmeister neu komponiert oder arrangiert worden sein.

Nikolaus Schmitt, von dem Harmonie- und Tanzmusik, auch Opernarrangements vorliegen, pflegte stets seinen Namen darauf zu nennen. Er hatte früher in Würzburgischen Diensten gestanden, war dann in das Regiment von Corneli in Mainz und mit diesem später in leiningensche Dienste getreten.

Bei der Aschaffenburger Aufführung fehlte das vierte Lied, in Helminas Gedichten von 1812 findet es sich nicht bei der Romanze und den Liedern zu „Eginhart und Emma". „Ach wie ist's möglich dann" entstand in Amorbach, wo sich der Dichterin die eigene sehnsuchtsvolle Stimmung mit der Erinnerung an das Volkslied zu einer Umbildung verwob. Sie sandte die Strophen, flüchtig auf einen Briefbogen geschrieben, an den die Proben leitenden Kammersekretär Steinwarz. Dieses jetzt auf dem fürstlichen Archiv bewahrte Autograph wurde 1898 von Herrn Dr. jur. Albert Schreiber, Kammerdirektor des Fürsten, unter den Theaterakten gefunden, und er hat darüber in „Aus der Heimat", Blätter der Vereinigung für Goth. Geschichts- und Altertumsforschung vom 1. Jan. 1899, berichtet.

Das Lied muß sogleich an Herrn von Hettersdorf gegangen und von ihm komponiert worden sein. Sehen wir uns seine Komposition, die hier mit Erlaubnis des fürstlichen Archivs zum ersten Male veröffentlicht wird, näher an. Die Tonart ist G-dur mit der Wendung zur Ober- und Unterdominante, der Septimenakkord der letzteren bildet den Hauptakzent auf der textlichen Steigerung des Gedichts. Die zweiteilige Liedform schließt sich dem Strophenbau entsprechend zu zwei achttaktigen Gruppen mit einer kürzeren Wiederholung zusammen. Der gewählte Sechsachteltakt entspricht dem daktylischen Sechssilbler mit der gekürzten Reihe am Schluß, durch ihn empfängt das Schweben der Melodie, das mit dem sehnsüchtig fragenden Text so wohl übereinstimmt, einen wirksamen Untergrund. Die kleinen Motive der Flöte umspielen wie leichtes Rankenwerk die Melodie; von der zweiten Strophe ab tritt das Fagott, wie eine kräftig bestätigende Männerstimme hinzu und begleitet bis zum Schluß. Dieser Effekt mußte wie ein Symbolum treu ausdauernder Liebe erscheinen. Sicherlich bildete die feinempfundene, von Fräulein Eschborn vorgetragene Cavatine einen Glanzpunkt des Abends.
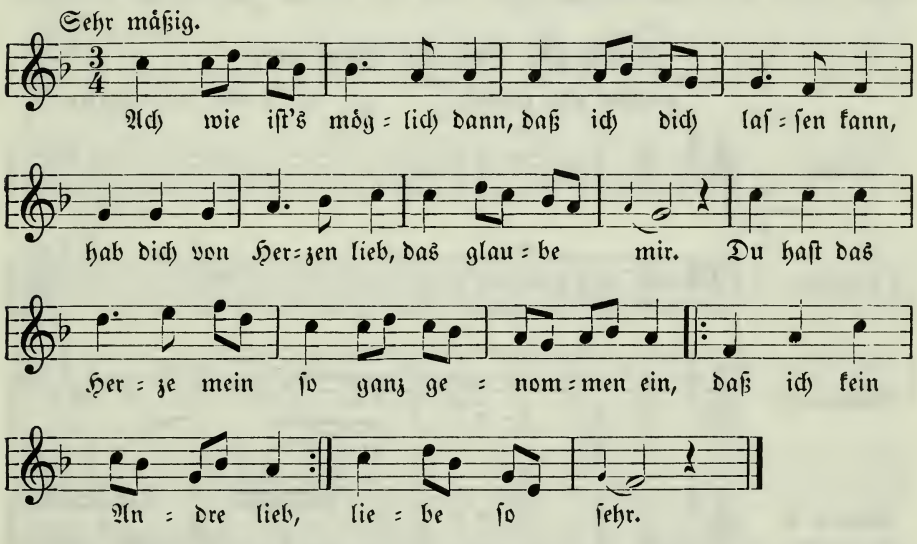
Er wurde im Palais festlich beschlossen. Die Gräflich Solms-Laubachische und von Degenfeldische Familie waren dazu hingereist, natürlich fehlten auch die nächsten Nachbarn, die Grafen Erbach mit ihren Familien nicht. Helmina hatte ihren Platz zwischen ihnen, und von hier spannen sich die Beziehungen weiter, es erfolgte eine Einladung die sie einige Wochen nach Erbach führte und den angeregten Verkehr mit feinfühligen, verständnisvollen Menschen genießen ließ.

„Eginhard und Emma" wurden nur noch einmal am 20. März 1814 zu Amorbach gegeben, am 4. Juli des gleichen Jahres starb Fürst Karl Emich allzu frühe im 52. Jahre. Das Theaterspiel war zu Ende, und in dem stillen Landstädtchen blieb bald nur die Erinnerung an den Musenhof, da die Fürstin 1818 den Herzog von Kent heiratete und nach der Geburt der Königin Viktoria nicht mehr nach Amorbach kam. Auch die dreißig Mann starke Kapelle, die man 1803 in Coburg angeworben hatte, wurde aufgelöst und zerstreute sich; die meisten Musiker gingen wohl zunächst in die Heimat zurück. Sie nahmen die Melodie und den Text unseres

Liedes mit und bliesen und geigten ihn zurecht, paßten ihn auch zum volkstümlicheren Gebrauch dem älteren in Thüringen verbreiteten Liede an. John Meier sagt S. 82 in seinen „Kunstliedern im Volksmund“:

„Die volkläufig gewordnen Lieder, einerlei welcher Herkunft sie sind, werden nach Belieben dem jeweiligen Geschmack und Standpunkt des Singenden angepaßt, sowohl was Text wie Musik betrifft. Sie werden in einzelne Bestandteile zerfasert, Einiges wird ausgeschieden, das Getrennte wieder zu neuen Gebilden verfitzt. Allen diesen Liedern eignet die gedächtnismäßige Überlieferung, vielfach ohne Unterstützung durch die geschriebene oder gedruckte Gestalt.“

So mag es gekommen sein, daß Erk, vor 1820, das alte Volkslied mit einer unserer Melodie ähnlichen aus der Gegend von Hildburghausen durch Dr. Hohnbaum aufgezeichnet erhielt[1]. Wir setzen sie zur Vergleichung hierher:



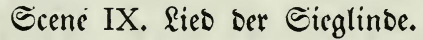
Der Anklang tritt am deutlichsten bei der Stelle „Du hast das Herze mein“ hervor. Die von späteren Forschern, von Ditfurth, Böhme u. a., verzeichneten Melodien aus verschiedenen Gegenden Deutschlands sind nur Varianten der einen.

Solange nicht ein Fund uns die authentische alte Volksweise zuführt, müssen wir die zu Helminas Gedicht von 1812 (bei Erk irrtümlich um 1824), die Joseph Emmerich von Hettersdorf komponierte, als die älteste betrachten.

[1] Siehe Erk II, S. 373.

Von 1817 ab war Helminas Lied durch den Druck verbreitet, 1827 erhielt es von Kücken eine neue Melodie, die uns allen vertraut ist, deren kräftig schöne Struktur wesentlich zu seiner Verbreitung beigetragen hat.

Ein Rückblick auf die kurze Geschichte dieses Liedes gemahnt uns an die viel längere unserer ältesten deutschen Volkslieder. Sie stiegen aus Tiefen des Volkslebens auf, die wir nicht kennen, wurden von Fahrenden gesungen und gespielt, weitergetragen und verändert. Manchen Volksgesang machte die Kunstmusik des Mittelalters der Kirche dienstbar, andere Lieder führten der höfischen Kunstpoesie frisches Leben zu. In einer späteren Epoche aber wurden sie wiederum vergessen, bis eine abermalige Wandlung danach griff, ein neuer Kreislauf begann. Gleich wie diese uralten Lieder aber offenbart auch unser bald hundertjähriges Lied ein Stück „deutschen Lebens“.



Scene IX. Lied der Sieglinde.

Adagio non troppo. E. J. von Hettersdorf.

Flauto.

Fagotto.

Violine 1.
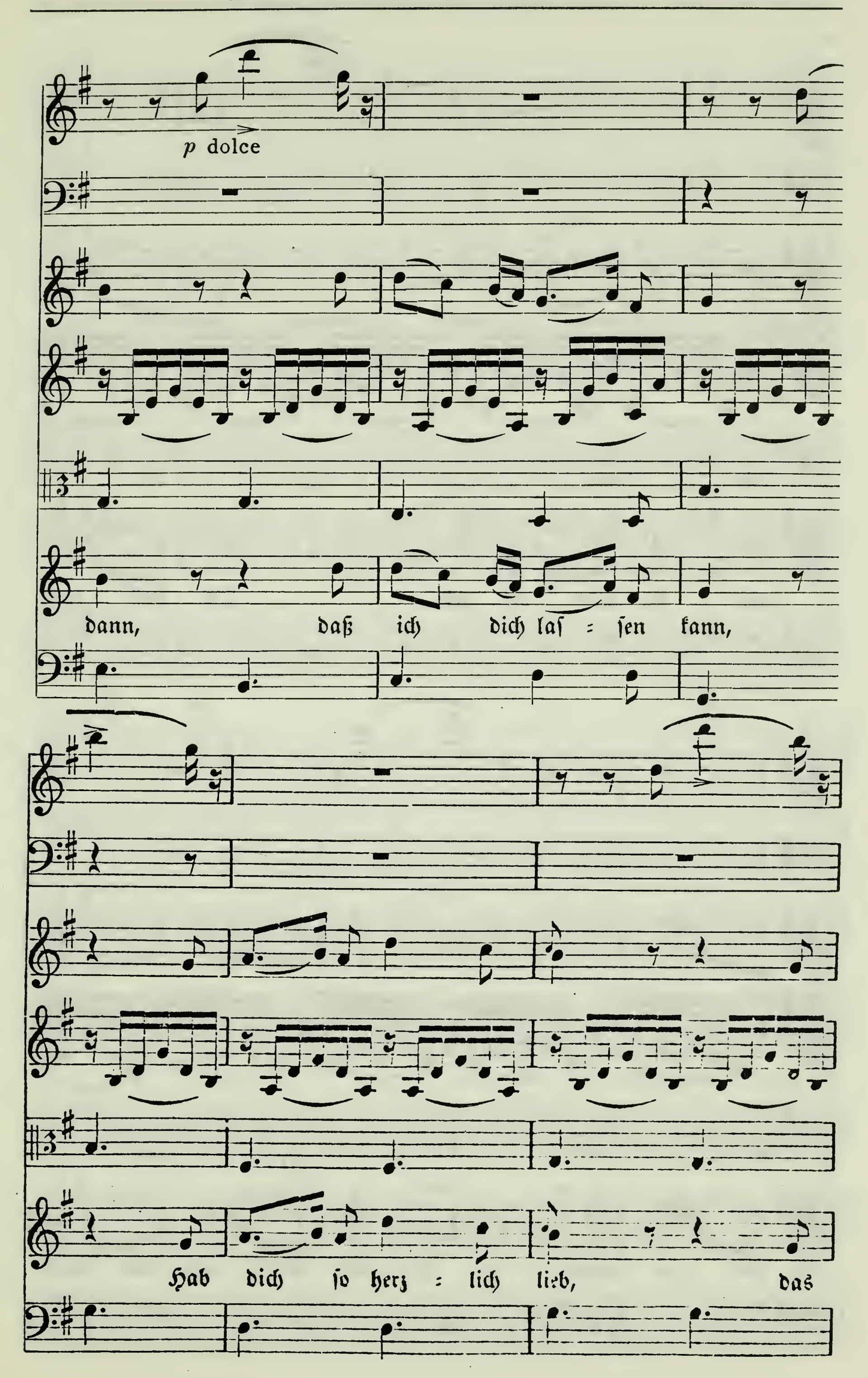
Violine 2.
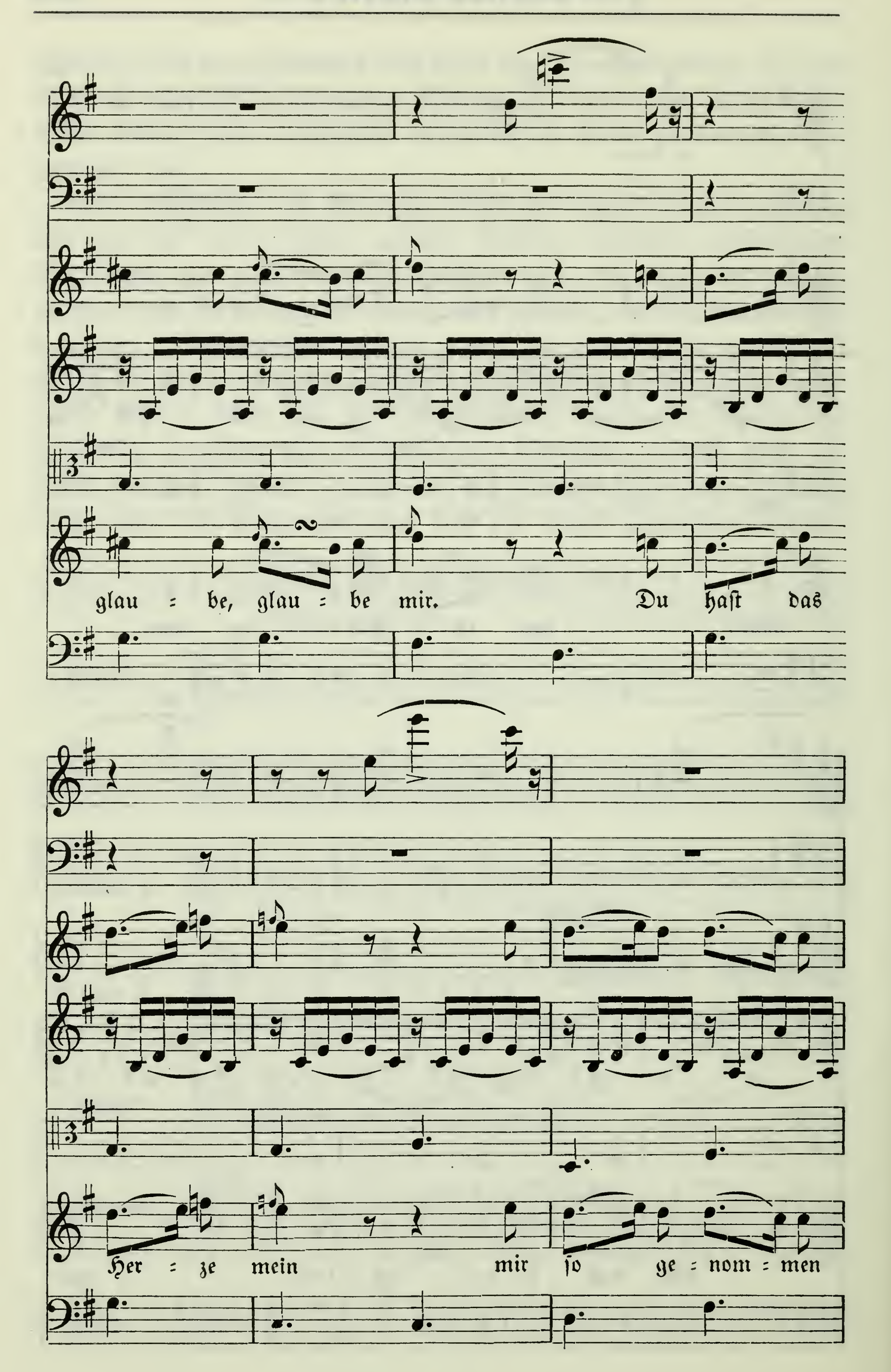
Viola.
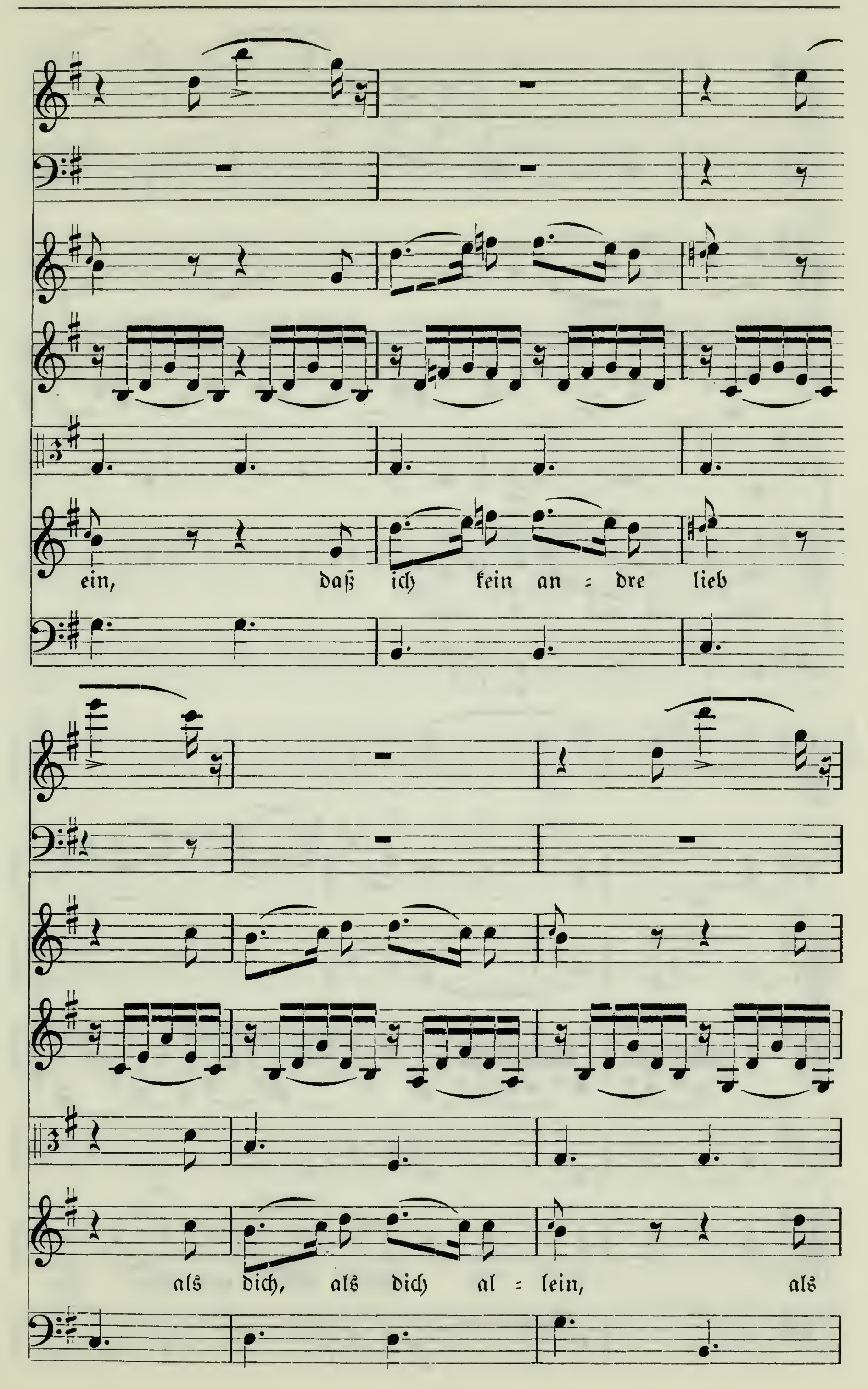
Singstimme.

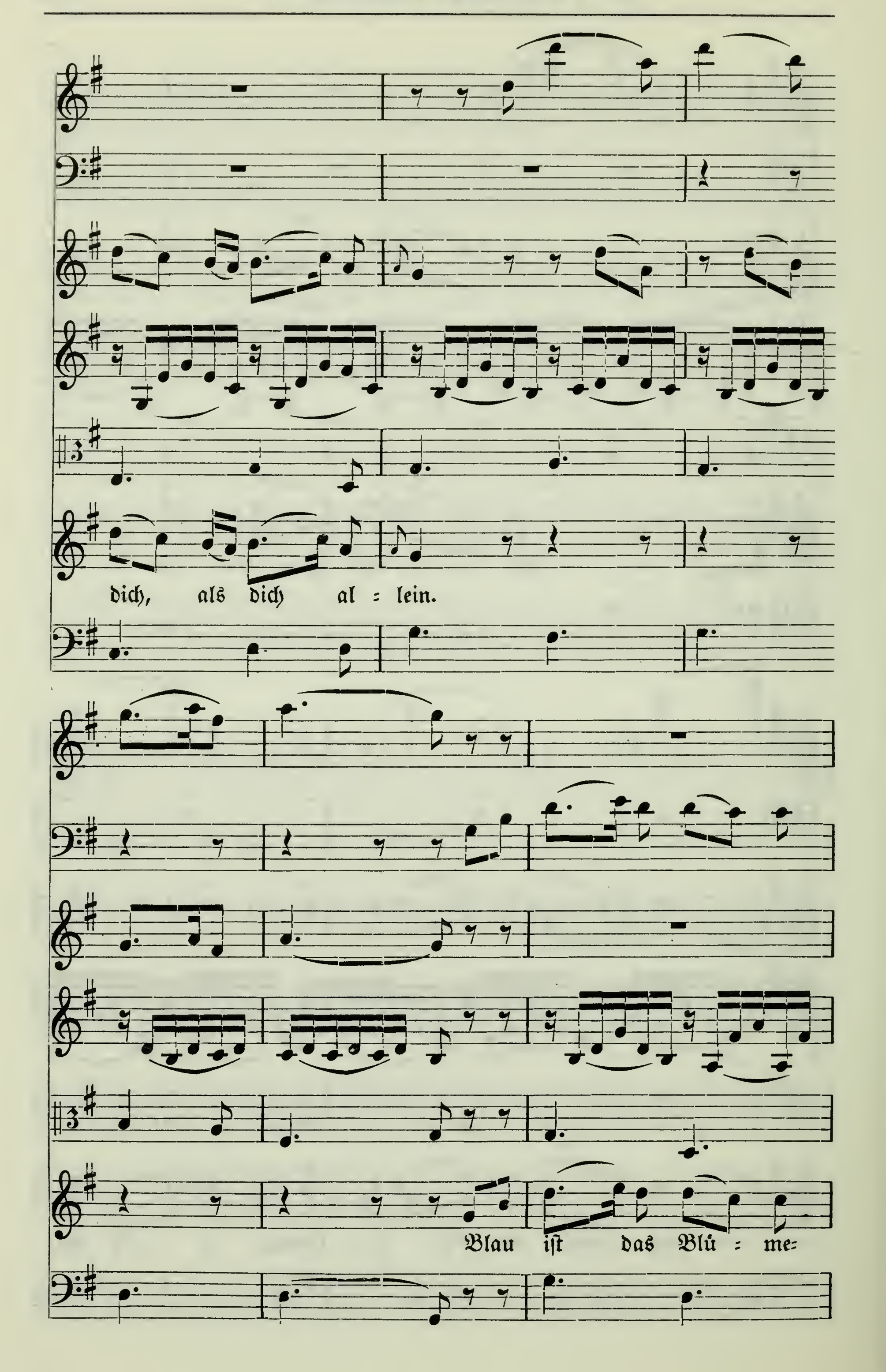
Ach, wie wärs mög - lich

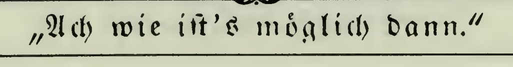
Basso.


p dolce
dann, daß ich dich las = sen kann,
Hab dich so herz = lich lieb, das


glau - be, glau - be mir. Du hast das
Her - ze mein mir so ge - nom - men
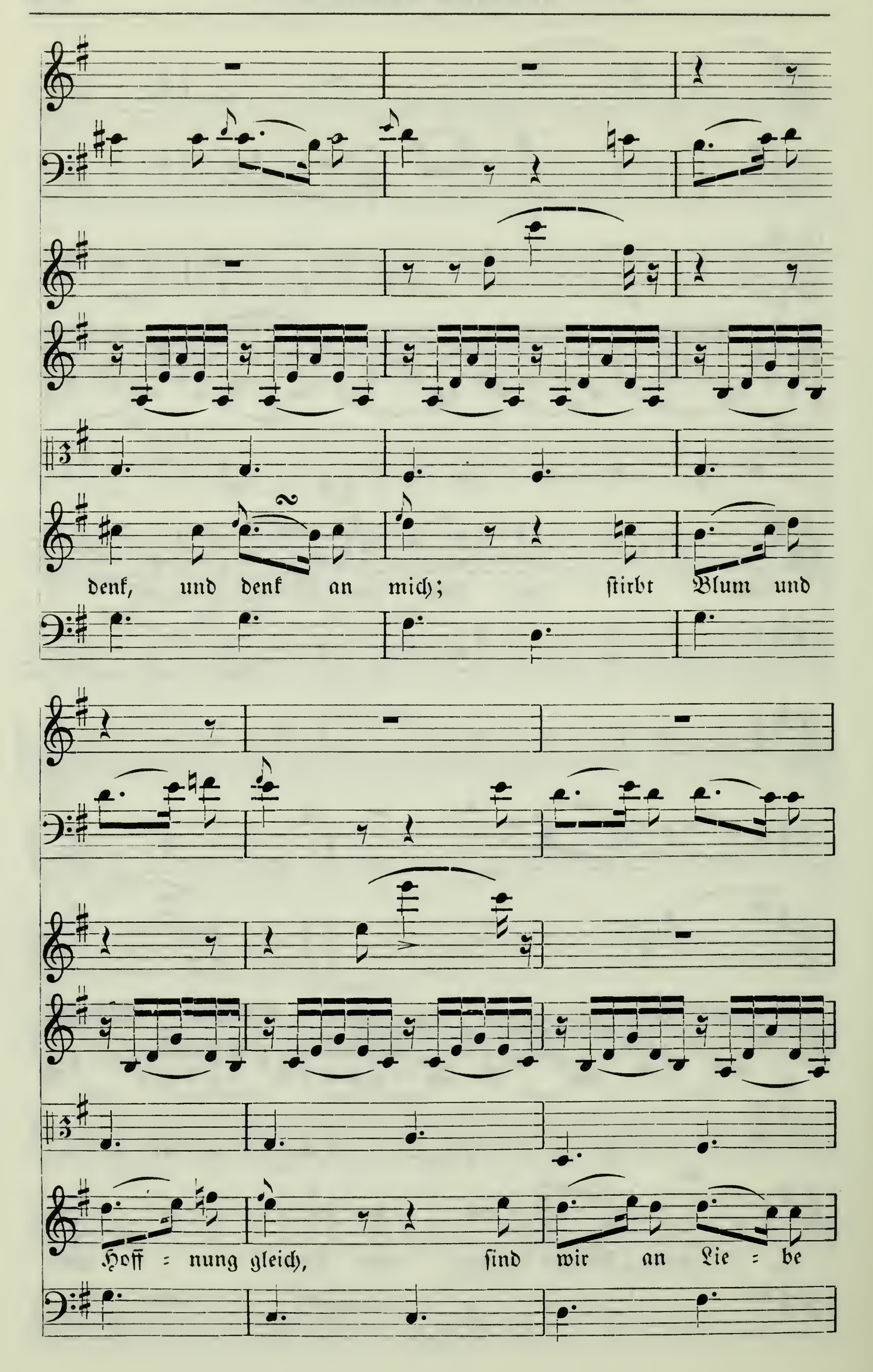

ein, daß ich kein an = dre lieb
als dich, als dich al = lein, als

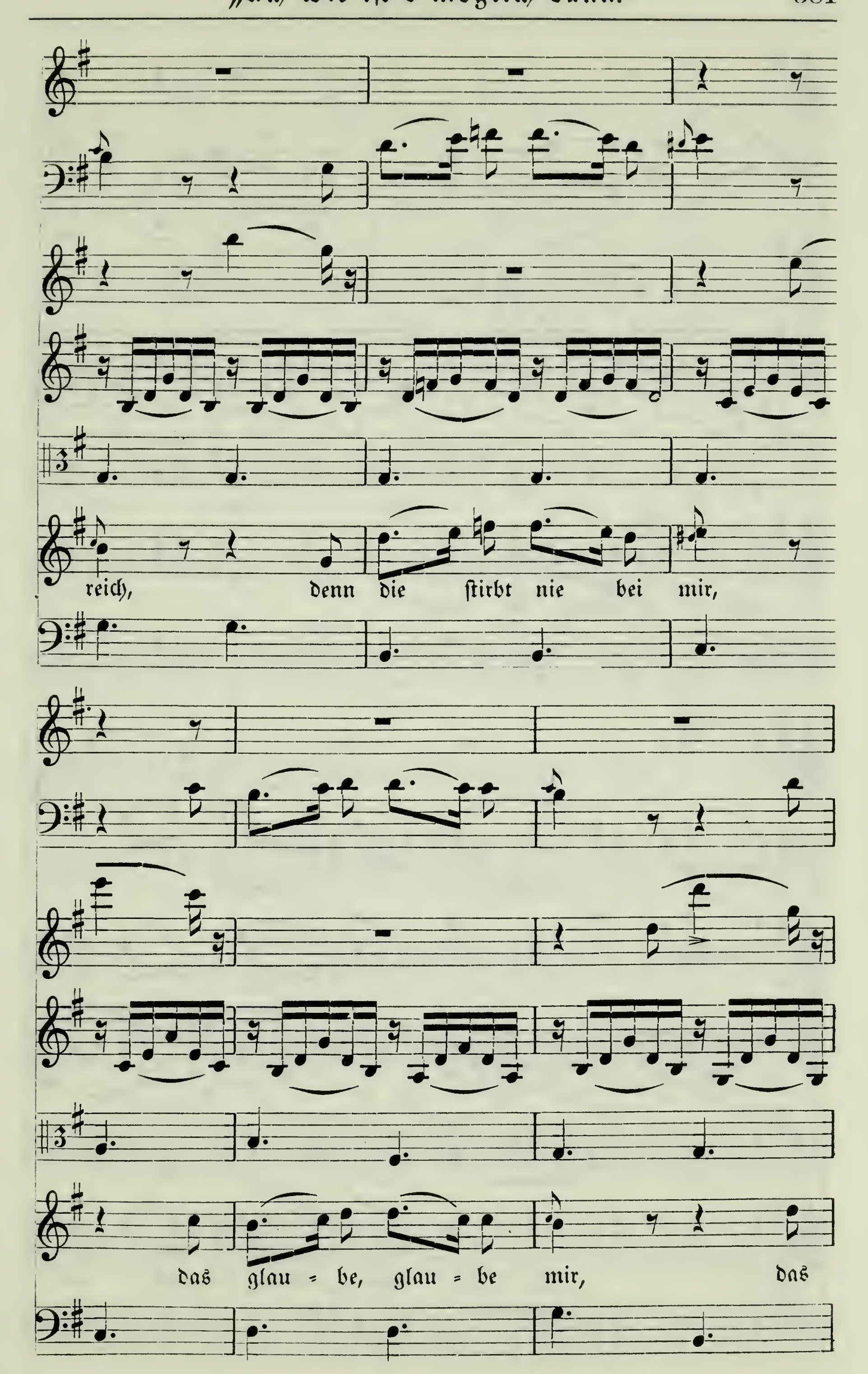

dich, als dich al - lein.
Blau ist das Blü - me-

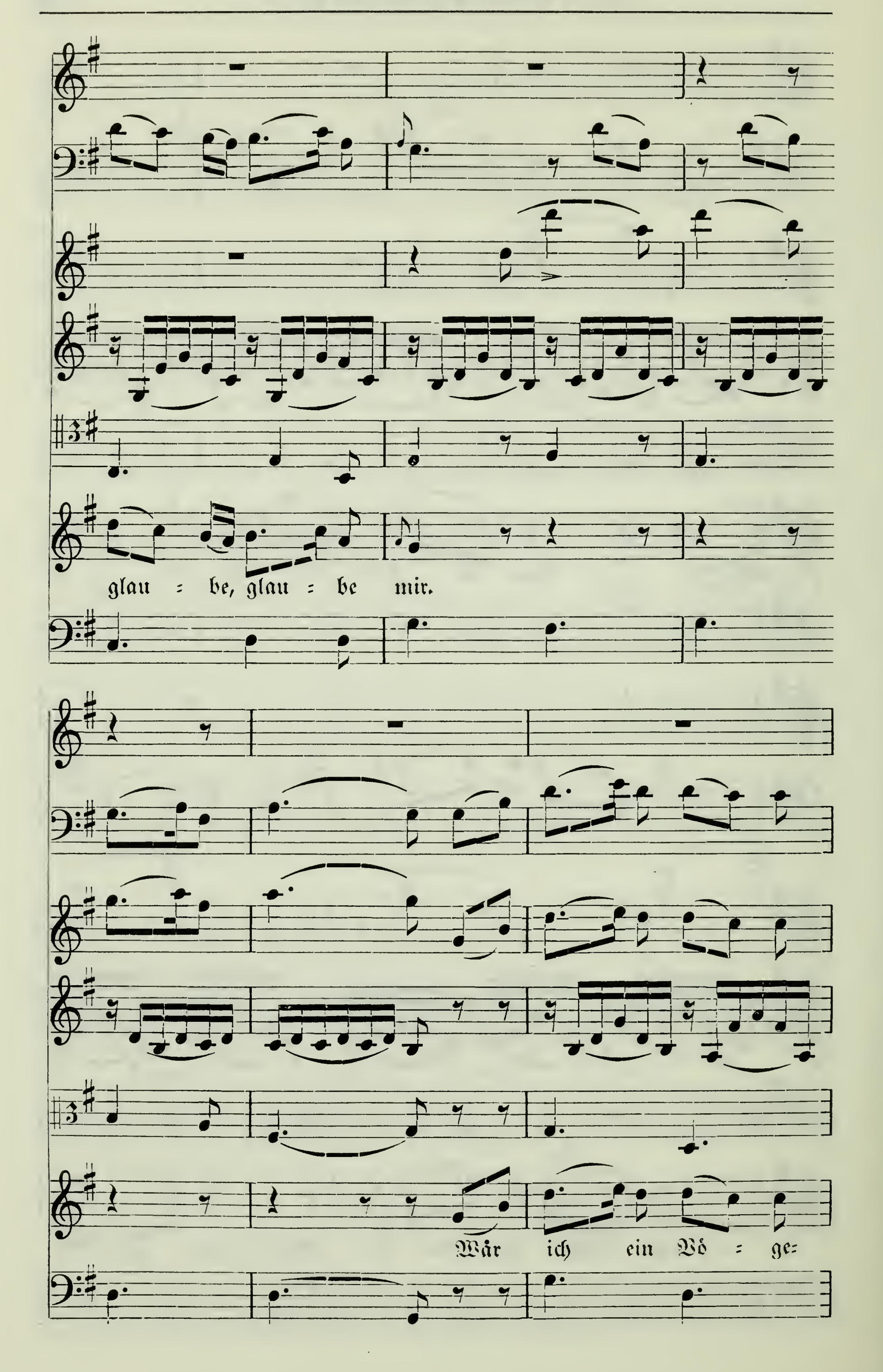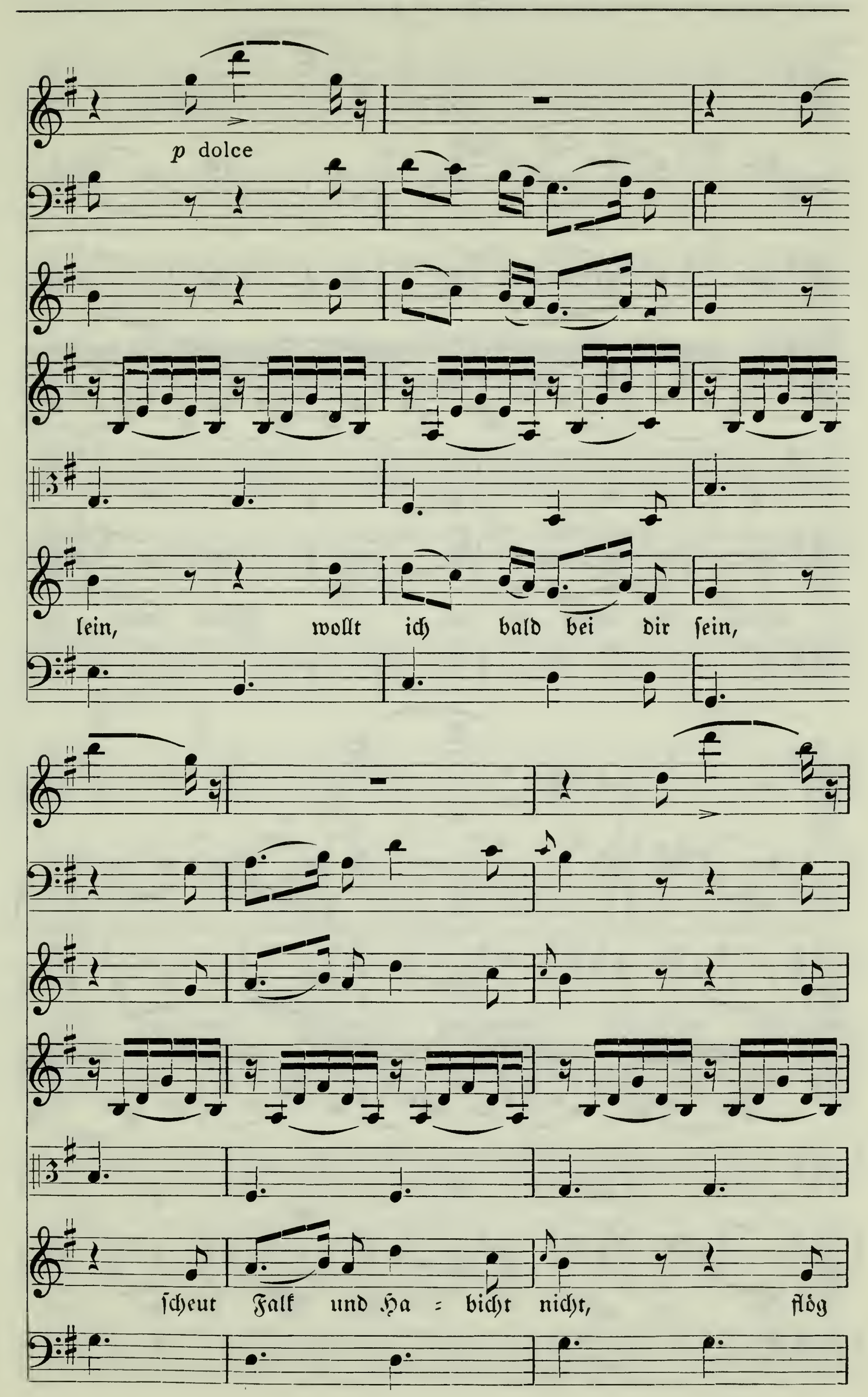


lein, das heißt Ver = giß = nicht = mein,
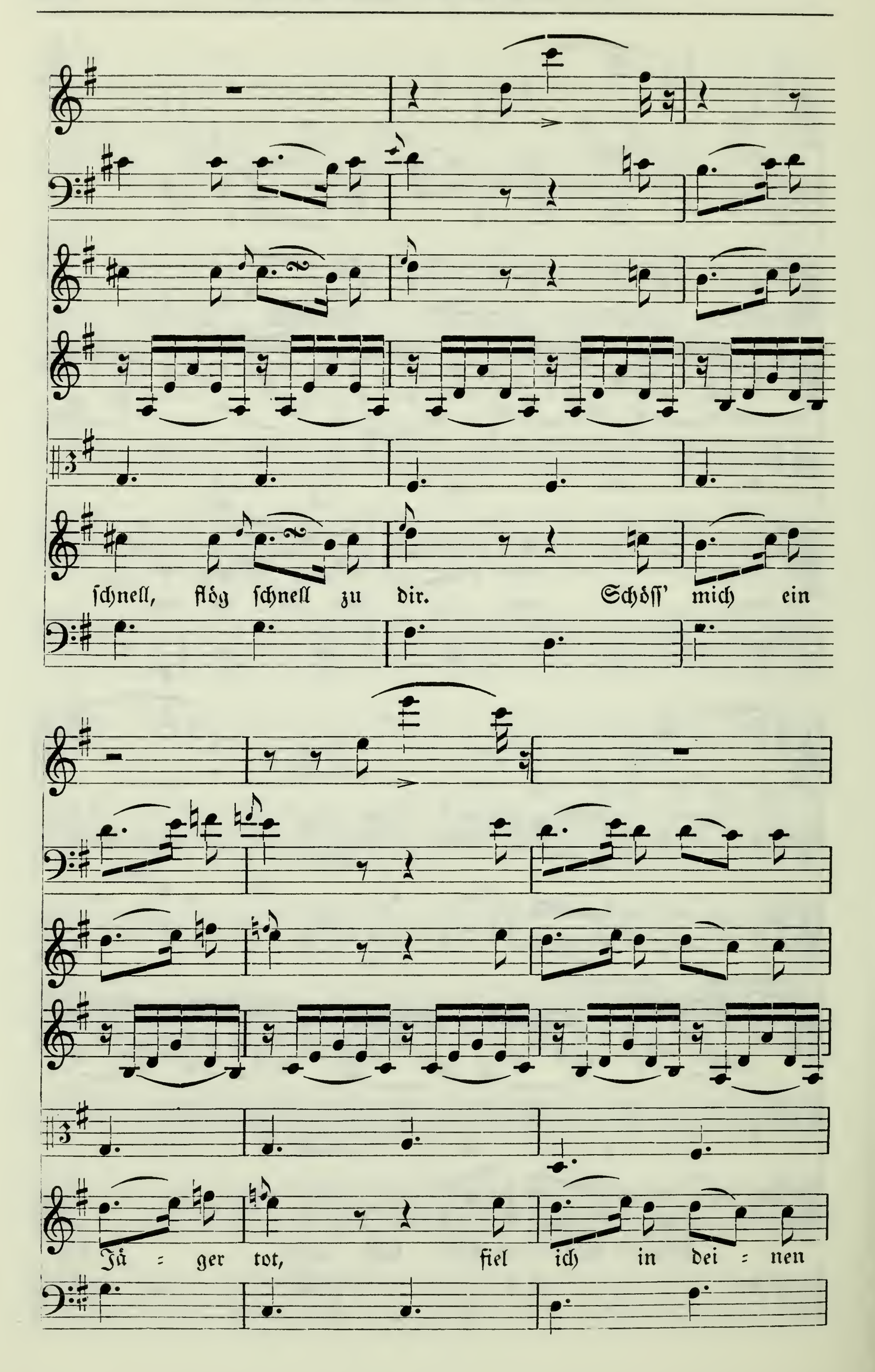
das Blüm = lein leg ans Herz und


denk, und denk an mich; stirbt Blum und
Hoff = nung gleich, sind wir an Lie = be
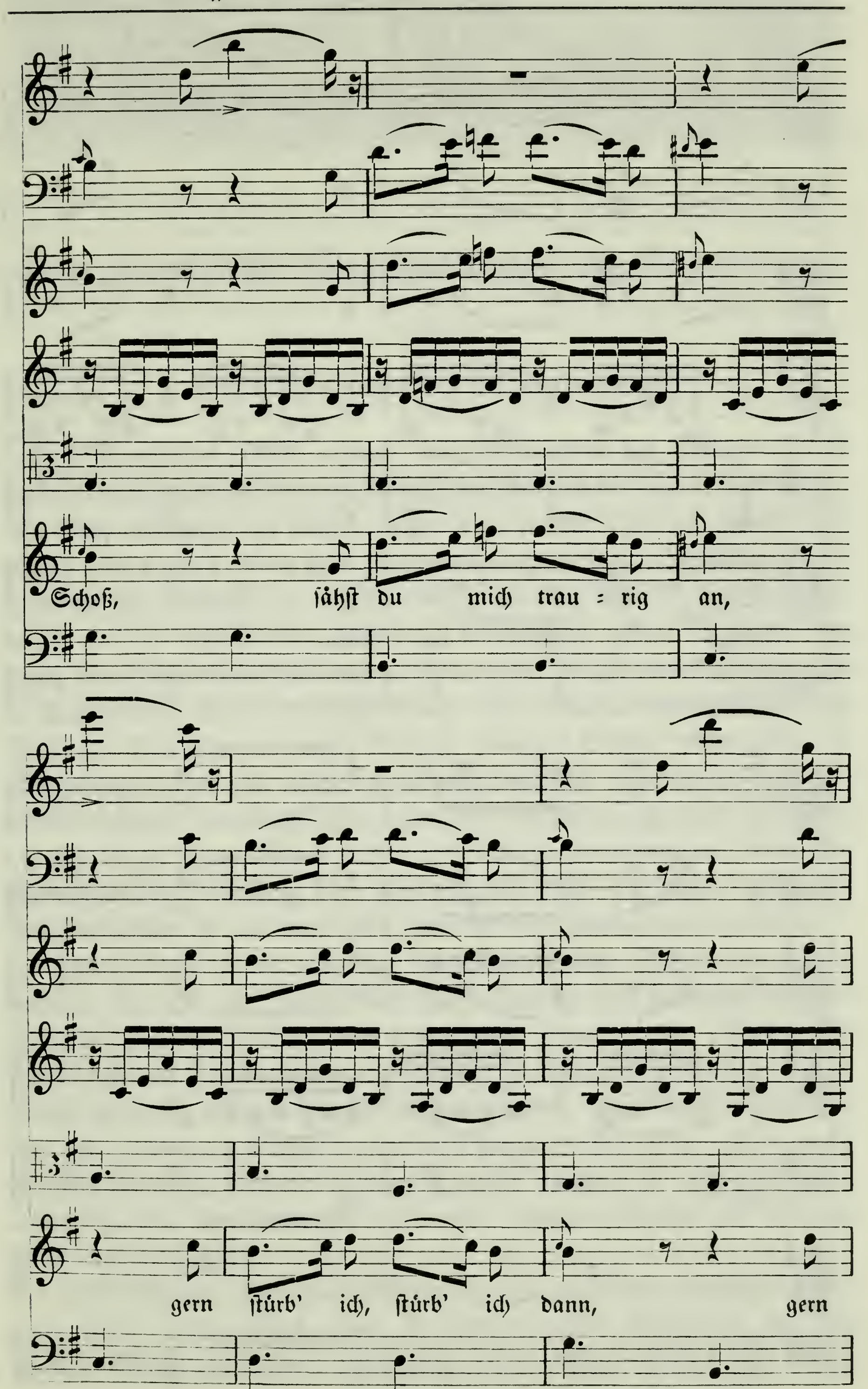

reich, denn die stirbt nie bei mir,
das glau = be, glau = be mir, das
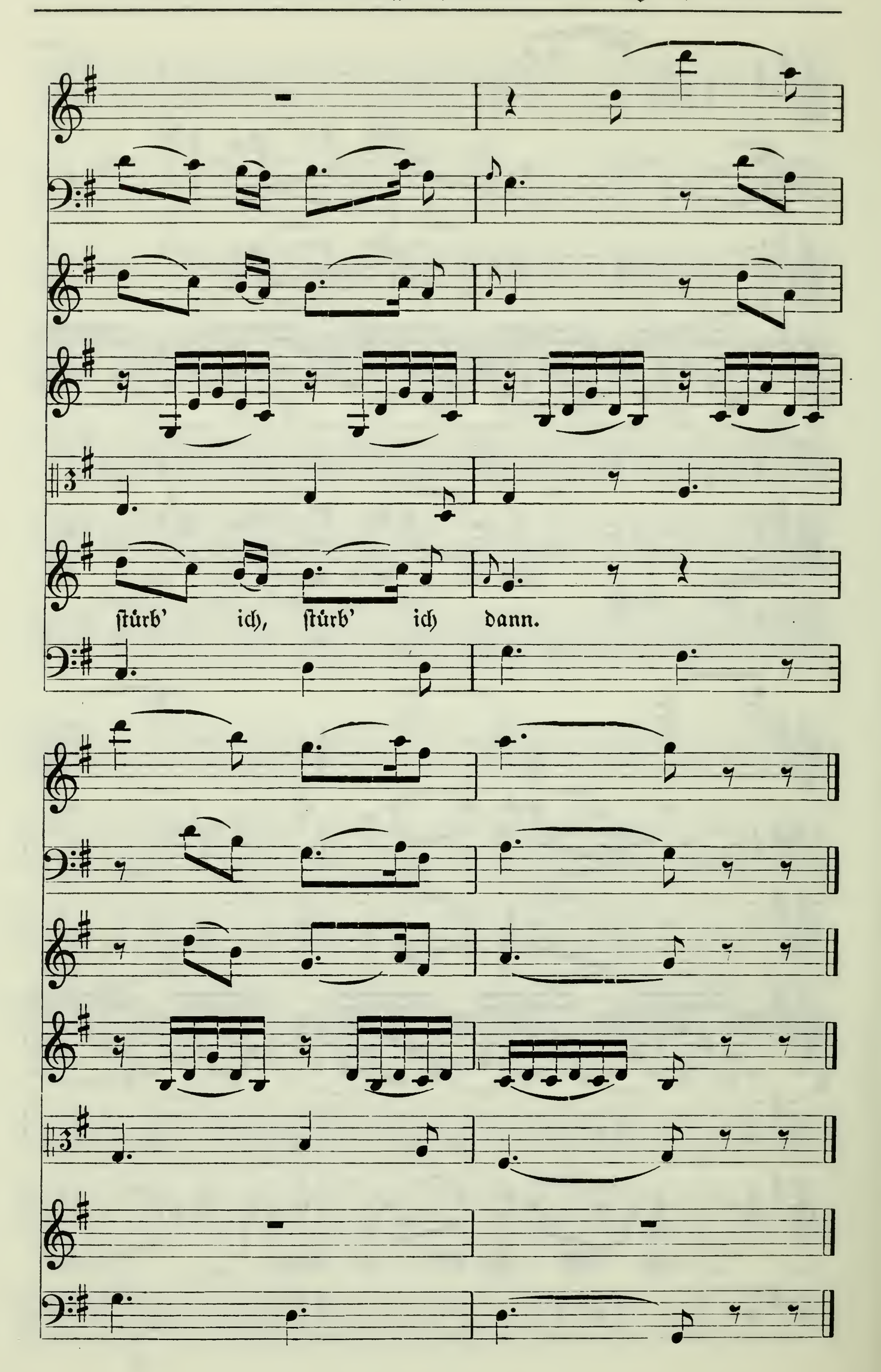

glau = be, glau = be mir.
Wär ich ein Vö = ge=

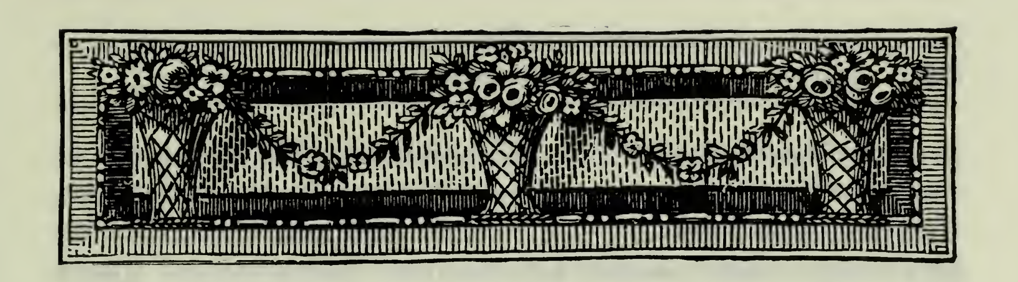

p dolce
lein, wollt ich bald bei dir sein,
scheut Falk und Ha - bicht nicht, flög



schnell, flög schnell zu dir. Schöss' mich ein
Jä - ger tot, fiel ich in dei - nen


Schoß, sähst du mich trau - rig an,
gern stürb' ich, stürb' ich dann, gern


stürb' ich, stürb' ich dann.



Die Proskesche Musikbibliothek in Regensburg.

Von

Karl Weinmann, Regensburg.

Im September 1813 verließ der Studierende der Medizin Karl Proske aus Gröbnig in Preußisch-Schlesien die Universität Wien, um dem Kriegsruf zu folgen und, von einem Theodor Körner geführt, sein junges Leben dem Vaterland anzubieten. Der Allmächtige forderte das edelmütige Opfer nicht; für die Werke des Friedens hatte er den begeisterten Jüngling auserwählt. Und so sehen wir denn ein Dezennium später den ehemaligen Regimentschirurgus des 3. Schlesischen Kavallerie-Regiments und späteren Kreisphysikus in Pleß vor dem Regensburger Bischof Michael Sailer, „dem Licht in Deutschland, das alle edlen, strebsamen Geister erwärmend und belebend anzog", demütig knien und um die Zulassung zum Studium der Theologie bitten. Nach ernster Zeit der Vorbereitung und strengster Selbstprüfung empfing Dr. Karl Proske am 11. April 1825 die Priesterweihe; er war am Ziele, das er als Knabe schon ersehnt.

Keine unter allen Künsten, die sich in den Dienst der Kirche gestellt, lag um die Wende des 18. Jahrh. so tief darnieder als die kirchliche Musik. Vorüber war das goldene Zeitalter, das „Fürsten der Tonkunst" in seinem Schoße getragen, verblichen die Namen, die in unerreichbarem Glanze ihre Strahlen warfen, unwiederbringlich dahin die berühmten Schulen mit ihren genialen Meistern. Nicht mehr Kirchenmusik, sondern Theatermusik ertönte in den geweihten Tempelhallen, dort wo einst ernste und feierliche Klänge das fromme Volk erbaut hatten.

Das Sehnen nach einer Besserung, das durch die weitesten Kreise zog, hatte schon längst einen besonders starken Widerhall bei dem idealen Proske gefunden; unablässig sann er auf Mittel und Wege

zu einer Regeneration der katholischen Kirchenmusik. Seine eigene, reiche musikalische Begabung, seine bisherigen Studien auf diesem Gebiete, besonders aber sein tiefes Verständnis und inniges Erfassen der kirchlichen Musik als eines hervorragenden Bestandteils des liturgischen Gottesdienstes, das alles wirkte zusammen, um ihn im höchsten Maße hierzu zu befähigen. Eines war Proske hierbei klar. Sollte eine Ausrottung des unkirchlichen und seichten musikalischen Geistes von Erfolg begleitet sein, so mußte sofort Besseres und Ernsteres an seine Stelle gesetzt werden. Hierfür war aber kein anderes Fundament geeigneter als die Werke der Meister des 16. und 17. Jahrh.; Repristination des sog. Palestrinastils ward also das Losungswort für die neue Bewegung. Die reine Vokalmusik, der sog. Acappella-Stil ist ja — wie Proske in der Vorrede zum I. Bd. seiner Musica divina später so schön ausführt — aus kirchlichem Erdreich hervorgewachsen und besitzt hier die festen Wurzeln seiner Kraft; aus der Liturgie und für die Liturgie wurde er geboren und blieb so eng damit verknüpft, daß jahrhundertelang das Schaffen und Wirken der damaligen Komponisten zum größten Teil der Kirche galt. Mag sein, daß die ganze Geistesströmung um die Wende des 18. Jahrh., die im Bannkreis der Romantik stand und im Mittelalter mit seiner eigentümlichen mystischen Prägung und seinen hohen Idealen Wurzel geschlagen hatte, auch auf Proske ihre mächtige Wirkung nicht verfehlte, jedenfalls betrachtete er die Regeneration der Kirchenmusik als eine des Priesters durchaus würdige und somit als seine Lebensaufgabe. Nicht Einseitigkeit oder Liebhaberei waren es, die ihn hierbei leiteten, sondern Überzeugung und Zweckdienlichkeit. Und so ging denn Proskes Streben dahin, die Quellen der Meisterwerke der altklassischen Polyphonie kennen zu lernen, aus diesen Quellen das ungetrübte Wasser zu schöpfen und andere damit zu versorgen. Zuvor hatte der Forscher bereits unablässig gesammelt und eine ansehnliche Privatbibliothek zusammengebracht, allein das alles war nur ein schwacher Abglanz von jenen kostbaren Originalen, die in italienischen Bibliotheken und Archiven, vielleicht schon halb vermodert und verfault, der Ausgrabung harrten. Das erkannt zu haben, ist Proskes unschätzbares Verdienst. Die musikalische Welt wäre jetzt um so manche kostbare Perle ärmer, die nur er vor dem sicheren Untergang errettet hat.

Am 17. August 1830 — fünf Jahre nach seiner Priesterweihe — war Dr. Proske von dem Schirmherrn der Künste und Wissenschaften, dem Bayernkönig Ludwig I., zum Kanonikus an der Alten Kapelle ernannt worden mit der ausgesprochenen Absicht, dort dem jungen und deswegen noch arbeitsfähigen Manne die finanzielle Grundlage und die nötige Zeit zu musikalischen Studien und Arbeiten zu geben. Und die Musikgeschichte hat Ludwig I. diese Tat aufs wärmste gedankt.

Im Herbst des Jahres 1834 brachte der Kanonikus seinen Plan zur Ausführung und trat mit der ersparten Summe von 1119 fl. die Reise nach Italien an, in der damaligen Zeit allein schon ein Unternehmen, das ein Übermaß von Begeisterung und Energie erforderte. Proske hat über seine italienischen Reisen genauestens Tagebuch geführt, und diese Tagebuchblätter bilden nicht nur einen kostbaren Beitrag zur musikalischen Geschichte und Ästhetik, sondern auch zur Zeit- und Kulturgeschichte. Ich muß es mir hier leider versagen, Bruchstücke daraus anzuführen und verweise auf meine auch für diesen Aufsatz benützte Monographie über Proske[1], wo sich diese Tagebuchfragmente im Anhang niedergelegt finden.

Die Archive und Bibliotheken Roms waren des Forschers erstes Ziel. Hier lag ein unermeßlicher Reichtum an den seltensten Werken vergraben. Allen voran stand die Bibliothek des Herzogs Johann Angelus von Altaemps. Kein Geringerer als Palestrina war der Gründer sowohl der Kapelle als auch der Musiksammlung dieses Herzogs gewesen; des Meisters Nachfolger Anerio, Giovanelli und Catalani setzten dieselben fort bis zum Jahre 1620. Hier fand Proske kostbare Codices, opera inedita et unica, und war so glücklich — mit Ergänzungen aus anderen Bibliotheken — „die ganze Altaempsche Musiksammlung in unsere Partiturschrift zu übertragen und die größtenteils schadhaften und bald dem Untergang nahen Originalmanuskripte in vollständig korrekter Umschrift zu retten," z. B. sechs Folianten, welche er aus den zerstreut herumliegenden Blätterresten übertrug und die alles bis dahin von Palestrina, Nanino, Anerio usw. Bekannte übertrafen. Während man von Anerio bisher nur etwa 20 Werke kannte, entdeckte Proske mehr als 300 Nummern dieses

[1] Karl Proske, Der Restaurator der klassischen Kirchenmusik. 1. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik". Regensburg, Fr. Pustet.

Meisters in unbekannten Quellen. Der beklagenswerte Zustand, in dem sich ein großer Teil der Werke befand, bereitete dem Forscher bei der Übertragung oft große Schwierigkeiten. „Wie viele," — schreibt er in seinen Aufzeichnungen — „wie viele, von deren Dasein seit ihrem Entstehen kaum eine Stimme Meldung getan, zerfallen beim Versuche ihrer Rettung in Staub, sobald die morschen Bände geöffnet werden; ein großer Teil ist durch die kaustische Tinte, mit welcher man damals schrieb, zerstört oder der Zerstörung nahe, und ihr Untergang ist unvermeidlich, wenn nicht unverzüglich die sorgfältigste Übertragung derselben stattfindet."

Trotz dieser Übelstände begleitete steter Erfolg die rastlosen Arbeiten. Und als der Kanonikus den Berg der Partituren immer mehr wachsen sah und seiner nicht mehr Herr zu werden vermochte, da rief er zu seiner Unterstützung auf seine Kosten den Domorganisten Josef Hanisch aus Regensburg herbei, und beide durchforschten nun gemeinsam die noch übrigen Archive: Päpstliche Kapelle, St. Peter, Lateran, S. Maria Maggiore, S. Maria in Vallicella, Collegium de Propaganda fide, S. Giacomo de Spagnuoli, Vaticana, Collegium Romanum, Barberina, Angelica, dann die Privatmusiksammlungen von Baini und Santini usw. Nicht mindere Kostbarkeiten bargen andere Bibliotheken Italiens, z. B. Neapel, wo Proske während zweier Monate viele unbekannte Werke der Meister aus der Neapolitanischen Schule kopierte, ebenso Assisi mit dem Musikarchiv des Sacro Convento, das bisher noch keinem Fremden geöffnet worden war, aber auch von den Einheimischen nicht benutzt wurde. Manche authentische Messe des Pränestiners, die selbst Rom nicht besaß, war hier vorhanden, außerdem zum großen Teil unbekannte Werke der Komponisten aus dem Minoritenorden, wie Martini, Valotti, Mattei, Zuccari, Paolucci usw.

Das waren für den begeisterten Musiker Augenblicke höchster, ich möchte fast sagen religiöser Weihe, wenn er Schätze fand, auf denen der Staub der Jahrhunderte ruhte, deren Inhalt aber die höchste Vollendung der Kunst barg. Wir dürfen dem Bericht eines Augenzeugen glauben, daß er oft Proske und seinen Begleiter, von Ehrfurcht und heiliger Scheu für diese erhabenen Tonwerke ganz ergriffen, die Manuskripte auf den Knien kopieren sah. Dieser Charakterzug ließ den Forscher übrigens als würdiges Glied jenes

Künstlerkreises erscheinen, der in Rom unter dem Namen der „Nazarener“ bekannt war und die Träger glänzender Namen zu seinen Mitgliedern zählte; ich nenne nur die gefeierten Künstler Cornelius, Overbeck, Thorwaldsen, Veit, Koch u. a. Und bei den musikalischen Abenden, die der Kanonikus öfters in seinem Heim gab, durfte er dann diese deutschen Künstler als seine Gäste begrüßen; oftmals verschönerten auch Sänger der päpstlichen Kapelle die trauten Abendstunden durch den Vortrag altklassischer Meisterwerke. Das waren aber auch die einzigen kurzen Erholungen, die sich der Unermüdliche gönnte; nur einmal riß er sich für acht Tage von seinen Studien los, um bei S. Eusebio die geistlichen Übungen des hl. Ignatius zu machen — ein leuchtendes Beispiel seiner Frömmigkeit und ein Beweis, daß er über dem Gelehrten den Priester nicht vergaß. So waren für den deutschen Forscher 14 Monate in Arbeit und Erfolg dahingegangen. Mochte auch seine herrlich gelegene Wohnung auf dem Monte Pincio dem Blick ein irdisches Paradies erschließen, Proske sehnte sich nun doch zurück zur deutschen Heimat, dorthin, wo die blauen Wellen der Donau rauschten, in die altehrwürdige Ratisbona. Und er nahm Abschied von der ewigen Stadt und kehrte in sein geliebtes Bayerland zurück; anfangs Januar 1836 zog er wieder ein in Regensburgs Mauern.

Reiche Ernte war dem fleißigen Schnitter geworden. Kaum konnte die Scheune den Segen fassen. Und als das Erntedankfest gefeiert, da rüstete sich der Nimmermüde schon wieder zu neuer Arbeit, um auch die Halme, die bei der ersten Ernte abfielen und zurückgelassen werden mußten, noch aufzulesen. Wie er seine erste Reise die „römische“, nannte, so seine zweite im Jahre 1837 die „etruskische“. Bologna war das Ziel. Von da aus ging Proske nach Florenz und Pistoja, überall wertvolles Material entdeckend, „obwohl alles — wie er in einem Brief aus Florenz schreibt — gegen die erworbenen Schätze der einzigen Roma in tiefen Schatten versinkt“.

Zum dritten Male eilte der Musikhistoriker 1838 nach Italien, um Venedig zum Zielpunkt dieser seiner „venezianischen“ Reise zu machen. Leider war hier die Ausbeute weniger ergiebig, und nur die Einkäufe bei den verschiedenen Antiquaren entschädigten einigermaßen für die Mühen.

Mehr Erfolg erhoffte sich der Kanonikus von einer Reise nach Spanien, und nur das entschiedene Abraten seines königlichen Gönners Ludwig I., der für sein Wohl wegen des in Spanien ausgebrochenen Bürgerkrieges besorgt war, konnte ihn von der Ausführung seines Planes abbringen. Und so gab er sich damit zufrieden, den Antiquar Villfort dahin zu entsenden, der mit schätzenswerten Funden heimkehrte.

So hatte Proske eine wertvolle Sammlung unter den größten Mühen und Opfern zusammengebracht und konnte nun daran gehen, seine Schätze zu ordnen, zu katalogisieren und auszunützen. Daß dies abermals eine Unsumme von Arbeit bedeutete, weiß jeder Eingeweihte. Als eine Hauptaufgabe neben diesem Ordnen der Bibliothek erschien Proske, möglichst viele praktische Werke der alten Meister aus den gesammelten Stimmenheften in Partitur zu bringen. Sollten diese prächtigen Vokalkompositionen wieder ihre Auferstehung feiern, so war es notwendig, sie den Ausführenden mundgerecht zu machen. Hatte Proske am Morgen seine Pflichten als Priester und Kanonikus — und als Arzt für die vielen Kranken, denen er seine ärztliche Kunst freiwillig und unentgeltlich widmete — erfüllt, so arbeitete er unablässig an diesen Umschreibungen, und es ist interessant, auf den einzelnen dieser Partituren die von seiner Hand verzeichneten Arbeitstage zu verfolgen. Und die letzte Partitur, die seine Hand schrieb, war eine Messe von Palestrina — es war am 20. Dezember 1861 früh — abends lag er bereits auf der Totenbahre. So viele Besucher noch immer die sog. „Mappenabteilung" der Proskeschen Bibliothek, in der diese Partituren niedergelegt sind, betrachteten, alle staunten, fast noch mehr über die Energie und den Fleiß des ungewöhnlichen Mannes, als über die hier aufgespeicherten Schätze. Man möchte ein Menschenleben fast nicht für ausreichend halten, um die Menge dieser Spartierungen mit dieser Sorgfalt und mit dieser bis ins einzelnste gehenden Genauigkeit auszuführen. Nur einige Belege hierfür. Proske spartierte z. B. das ganze Magnum opus musicum des Orlando di Lasso und charakterisierte jede der 516 Motetten ebenso prägnant, wie treffend[1]; insofern hatte der

[1] In der Gesamtausgabe hat F. X. Haberl diese kostbaren Notizen Proskes dem einzelnen Bande im Vorworte in dankenswerter Weise vorgedruckt.

Herausgeber des Magnum opus musicum in der Gesamtausgabe von Orlandos Werken leichte Arbeit.

Daß diese Umschreibungen natürlich Wissen und Können voraussetzen, ist klar, und Proske hat in seinen Partituren bewiesen, daß er der delikaten Aufgabe gewachsen war, besonders wenn es galt, die Werke der Meister der vorpalestrinensischen Periode zu spartieren und z. B. Isaaks Kunststücke aufzulösen[1]. Gerne sei zugestanden, daß die fortschreitende Wissenschaft und die kritische Methode unserer Tage vieles besser zu machen imstande ist, aber im Grunde waren Proskes Editionen für seine Zeit doch vorbildlich, und eine Reihe von Gelehrten hat sie zur Grundlage ihrer Studien gemacht. Wie viele Beweise von der Sorgfalt des Mannes liefern ferner die Hefte, in denen er diese Übertragungen zu skizzieren pflegte, um die Niederschrift ja recht sauber und rein zu gestalten; seine kräftige und schöne Handschrift trug im Verein mit dem dauerhaften italienischen Notenpapier hierzu ein gut Teil bei.

In dieser „Mappenabteilung" mit ihren 150 Mappen lag das gesamte Material zur Herausgabe der Musica divina, und die 4 Bände derselben (mitsamt dem Novus selectus) zeigen, daß es wertvolles Material war, darunter Werke, deren Originale längst zugrunde gegangen und die Proske gerade noch kopieren konnte, z. B. eine Reihe Kompositionen von Felice Anerio u. a. Es mag übrigens von Interesse sein, zu erfahren, daß bei diesen Editionen zum Gebrauche für die katholische Liturgie außer dem Musikhistoriker auch der Praktiker Proske ein kräftiges Wort mitsprach. Nicht wahllos publizierte er, sondern nur auf Grund eigenen Urteils und eigener Erfahrung. Ja, wäre Proske nur ein einseitiger Theoretiker gewesen, so hätte vielleicht sein Lebenswerk mit der Beschaffung der Bibliothek und der Herausgabe seiner Musica divina seinen Abschluß gefunden, so aber wußte er seinen musikalischen Schätzen tönendes Leben einzuhauchen. Zu diesem Zweck sammelte er einen Kreis von Musikfreunden um sich, die das nötige technische Können und besonders die so notwendige Liebe und Begeisterung gerade für diesen

[1] Eine andere Frage freilich ist die, ob Proske nicht klüger gehandelt hätte, in diesen Editionen zum Gebrauch für die Praxis, statt der alten Schlüssel die moderne Notation anzuwenden; das Vorwort der Neuauflage des ersten Bandes der Musica divina gibt beredten Aufschluß darüber.

Musikstil mitbrachten, und mit ihnen sang er die spartierten Kompositionen, um sie auf ihre Klangwirkung und ihre Lebensfähigkeit hin zu prüfen. Wie einst in Rom die Sänger der päpstlichen Kapelle, so zog er jetzt die Sänger des Domchors bei, und ließ so in erster Linie alle jene Werke, die er für die Publikation bestimmt hatte, die Feuerprobe bestehen. Manche Komposition freilich, die sich in der Partitur und am Klavier als trefflich angesehen hatte, bestand diese nicht und wurde als nicht geeignet wieder ausgeschieden. Alle die Erfahrungen, die er vom päpstlichen Kapellmeister Baini während seines römischen Aufenthalts gesammelt, kamen ihm nun wohl zustatten, und er verwendete sie jetzt auf das fruchtbringendste, wie denn auch der Domkapellmeister Schrems und der Chordirektor an der Alten Kapelle, Joh. Georg Mettenleiter, nun von ihm lernten. Und so kann man im gewissen Sinne sagen, daß die Regensburger Tradition durch Proske und Baini auf die Römische Schule zurückgeht. Vielleicht darf ich auch noch erwähnen, daß zur Abwechslung bei diesen musikalischen Abenden mitunter auch weltliche Musik, in erster Linie die Klassiker, zur Sprache kamen. Proske, selbst ein hervorragender Klavierspieler, trug besonders gern Beethoven — den er ja in Wien als Student der Medizin kennen gelernt hatte — mit jugendlichem Feuer vor.

Im Regensburger Dom und in der Stiftskirche zur Alten Kapelle war die Regeneration der Kirchenmusik glücklich ins Werk gesetzt, und die Vorurteile in der Stadt und in weiteren Kreisen gegen die „alte Musik" zum großen Teile beseitigt. Damit nun das glücklich Begonnene fortdauere und das mühsam Gesammelte nicht zerrissen werde, entschloß sich Dr. Proske, seine Musikbibliothek dem Bischöflichen Stuhle und dem Domkapitel in Regensburg zu vermachen. Er tat dies in seinem zweiten Testament vom 4. Sept. 1854 und stellte keinerlei weitere Bedingung, als daß die Herausgabe der Musica divina nach seinem Plan fortgesetzt und seiner Nichte eine kleine Rente für Lebensdauer ausbezahlt werde. Am 20. Dezember 1861 starb Dr. Proske. Bischof Ignatius von Senestrey und das Domkapitel traten das kostbare Erbe an. Der damalige Regens des Priesterseminars und spätere Domdechant Dr. Jakob wurde vom H. H. Bischof als Kustos der Bibliothek bestellt und erhielt nun die Aufgabe, die wertvolle Sammlung in die

Räume des Priesterseminars nach Obermünster zu übertragen, von wo sie 1864 in das bischöfliche Palais verlegt wurde.

Im folgenden gebe ich nun in Kürze die Einteilung der Bibliothek, wie sie Dr. Proske angeordnet und wie sie im wesentlichen auch heute noch besteht.

Die ca. 20000 Bände umfassende Sammlung zerfällt in eine theoretische und eine praktische Abteilung. Erstere teilt sich in Doktrin, Geschichte und Hilfswissenschaften; letztere in unisone und polyphone Musik. Die unisone Musik enthält die Ausgaben und Handschriften des liturgischen Gesanges, des katholischen und protestantischen Kirchenliedes, Agenden usw.; die polyphone Musik die verschiedenen Sammlungen. Da der Kanonikus sein Hauptaugenmerk auf die Sammlung praktischer Musik gerichtet hatte, so ist es erklärlich, daß die theoretische Abteilung der Bibliothek im Vergleich zur praktischen nur ein bescheidenes Plätzchen einnimmt. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß sich nicht manche wertvolle Werke darunter finden, ich erwähne z. B. nur Oeglins' Stella musices, Cerones El melopeo, die Flores musices zusammen in einer Hs. mit anderen musikalischen Traktaten, einem unbekannten Traktate des Johannes Tinctoris — ein Unikum der Bibliothek — über den ich in der Riemann-Festschrift[1] berichtet, dann Prachtausgaben der Werke Donis, Martinis usw. Die unisone Musik birgt eine schöne Sammlung von Liturgica, unter denen eine Reihe wertvoller Handschriften hervorragt, unter ihnen ein Codex des 13. Jahrhunderts aus dem Bamberger Dom, Chorbücher der Dominikaner usw. Hier sind auch alle Chorausgaben der einheimischen Firma Pustet eingereiht, von den ersten Drucken des Medicaea bis herauf zu den immer noch wachsenden Ausgaben der Vaticana. Seltene Agenden (darunter Ratisbonensia) bilden eine willkommene Ergänzung. Besonders reich ist die Gesangbuchliteratur vertreten, zumal aus der älteren Zeit; neben weniger bedeutsamen finden sich seltene katholische und protestantische Gesangbücher.

Nun zur polyphonen Musik mit ihren Abteilungen. Hier kommen in erster Linie die von Proske so benannten Antiquitates

[1] Leipzig 1909, S. 267 ff.

Ratisbonenses in Betracht, eine Sammlung von ca. 1200 Druckwerken und Handschriften der Polyphonie hauptsächlich des 16. bis 18. Jahrhunderts mit über 36000 Nummern. Diese Werke hat Proske auf seinen italienischen Reisen teilweise selbst erworben, teilweise durch die Vermittlung des protestantischen Kantors Bühling in Regensburg und verschiedener Antiquare angekauft; unter ihnen finden sich Unika kostbarster Art[1]. An diese Abteilung reiht sich die nicht minder wertvolle sog. Butsch'sche Sammlung, aus dem Besitze des Antiquars Butsch in Augsburg stammend. Ihr Inhalt umfaßt im wesentlichen die gleiche Zeitperiode wie die Antiquitates Ratisbonenses; sie ist von diesen nur wegen ihres späteren Erwerbs getrennt. Diese beiden Abteilungen bilden mit der schon oben erwähnten sog. Mappenabteilung den Hauptbestandteil der Bibliothek und stellen sie in die ersten Reihen der Bibliotheken mit Beständen alter Musik.

Die sog. Hauber'sche Sammlung, die Proske 1842—43 von dem Kanonikus Hauber in München erwarb, — einem im Bunde mit Aiblinger und Schmid um die Restauration der altklassischen Kirchenmusik hochverdienten Manne — ist vor allem durch ihre 12 Bände Oratorien von J. E. Eberlin — Originalhandschriften — und durch weitere 12 Ms.-Bände in Großfolio der Beachtung wert. Die letzteren wurden alle von Hauber und seinem Kopisten in äußerst sorgfältiger und sauberer Weise niedergeschrieben und stellen ein kleines Lebenswerk dar. Ihr Inhalt erstreckt sich von der ersten Niederländischen Schule herauf bis zur Venezianischen.

Noch in ihren alten Räumen in Obermünster hatte die Bibliothek zwei Jahre nach Proskes Tode einen willkommenen Zuwachs erhalten. Hinter einem alten Archivkasten fand sich eine Menge von Pergamenten, von liturgischen, patristischen, kanonistischen Werken usw. vor. Die Liturgica mit Gesang z. B. bilden eine fast vollständige Sammlung von Proben der Notenschrift, beginnend mit den Neumen bis herauf ins 16. Jahrhundert. Auch die Profanliteratur war mit manchem interessanten Fund vertreten, so z. B. mit einem sehr

[1] Das umfangreiche Komponisten-Verzeichnis der Antiquitates Ratisbonenses habe ich für diese Abhandlung eigens zusammengestellt; leider gestatteten die Raumverhältnisse den Abdruck nicht.

großen Bruchstück der bis jetzt ältesten Handschrift des sog. Pindarus Thebanus oder Homerus Latinus, des jüngeren Titurel usw.

Eine wertvolle Bereicherung erfuhr die Bibliothek durch Erwerbung der Dr. Dominikus Mettenleiterschen Musiksammlung. Dominikus Mettenleiter († 1868) ist in der musikalischen Geschichte kein Unbekannter, wenn er auch nach außen nicht jene Bedeutung erlangte, wie sein Bruder Johann Georg, der als Chordirektor an der Stiftskirche zur Alten Kapelle Proskes Mitarbeiter und „rechte Hand" in der Restauration der Kirchenmusik war. Als Verfasser der „Musikgeschichte der Stadt Regensburg" (Regensburg 1865) hat Dominikus Mettenleiter manchen dunklen Punkt der Vergangenheit aufgehellt; leider ist seine „Musikgeschichte Bayerns" Torso geblieben, nur der erste Band derselben „Musikgeschichte der Oberpfalz" (Amberg 1867), erschienen. Trotz beständiger Krankheit und geringen Einkommens als Vikar an der Alten Kapelle hatte sich der begeisterte Musikkenner eine recht ansehnliche Bibliothek erworben, die auch Werke der neueren Zeit enthält, so z. B. eine Sammlung von heute kaum mehr gekannten Opern und Operetten, musikalischen Zeitschriften in ihren ersten Jahrgängen usw.

Im Jahre 1888 starb der Generalpräses des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins", Dr. Franz Witt, jener Feuerkopf, der diese große, in vielen Tausenden von Mitgliedern über alle Länder deutscher Zunge sich erstreckende Vereinigung 1868 aus dem Boden stampfte, die Ideen Proskes in die Lande hinaustrug und in die Praxis umsetzte[1]. Dr. Witt vermachte ebenfalls testamentarisch seine nicht unansehnliche Musikbibliothek dem Bischöflichen Stuhle zur Erweiterung und Ergänzung der Proskeschen Musiksammlung.

Was nun die Katalogisierung der Gesamtbibliothek betrifft, so hatte Proske zuerst die Antiquitates Ratisbonenses in Angriff genommen und darüber einen Katalog in vier großen Bänden mit genauester Inhaltsangabe der einzelnen Bestände angelegt, ebenso

[1] Es ist schade, daß das Leben und Wirken dieses seltenen Mannes, — eines Organisators, wie er alle Jahrhunderte nur einmal ersteht, eines vortrefflichen Kenners der „Alten", eines gewandten Komponisten — von Fernestehenden fast nicht oder zu wenig gekannt wird. Die Zahl der Briefe z. B., die dieser rastlose Mann im Interesse des Cäcilienvereins und der Kirchenmusik geschrieben, gibt sein Biograph (Dr. Anton Walter, Franz Witt, ein Lebensbild. Regensburg 1906) auf zirka 30000 an. Welch eine Unsumme fördernder Arbeit!

über die Butsch'sche und Haubersche Abteilung. So mustergültig nun auch besonders der Katalog der Antiquitates Ratisbonenses ist, so leidet die Katalogisierung doch an dem einen Fehler, daß Proske in die einzelnen Bände der Bibliothek die betreffenden Nummern nicht handschriftlich eintrug, sondern nur kleine, schmale Papierstreifchen mit Aufschrift der Nummern einlegte. Solange Proske der alleinige Besitzer und Benutzer der Bibliothek war und hierbei mit der äußersten Sorgfalt vorging, genügte ja diese Anordnung, für später aber war sie unzureichend, da die kleinen Papierstreifchen verblättert oder ganz verloren werden konnten usw. In dem Butsch'schen Katalog mußten sich die Nummern der einzelnen Bände nach den Seitenzahlen des Katalogs richten, so daß also mitunter mehrere Werke unter der gleichen Nummer zusammengefaßt sind; die Mappenabteilung besaß, da sie sich durch die Spartierungen täglich mehrte, gar keinen Katalog. Hier nun setzte nach Proskes Tode Bibliothekar Dr. Jakob ein. Vor allem fertigte er einen Catalogus practicus für die Mappenbibliothek, in welchem alle jene Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen, Litaneien, Antiphonen nach ihren Textanfängen eingetragen wurden, welche für die praktischen Aufführungen im Dom geeignet waren. Sodann begann er einen Gesamtkatalog zu der Mappenbibliothek, die nun mit Proskes Tod als abgeschlossen betrachtet werden konnte; leider vermochte er denselben nur bis zum Buchstaben H fortzuführen. Ein Katalog, den Dr. Jakob Continuatio benannte, sollte die Fortsetzung der Antiquitates Ratisbonenses und der Butsch'schen Abteilung bilden und etwaige Neuerwerbungen alter Musik aufnehmen; zur leichteren Übersicht hierzu wurde ein Dubletten- und Defekten-Katalog angefertigt.

Als dann später die Mettenleiter-Wittsche Bibliothek hinzukam, wurde der Raum zu klein, und dieselben konnten nur höchst mangelhaft placiert werden; zudem besaß die Mettenleitersche Abteilung nur einen ungenügenden, die Wittsche gar keinen Katalog. Publiziert wurden die Bestände der Bibliothek niemals; nur Eitner hat in seinem Quellenlexikon solche Angaben[1], die aber sehr unzuver-

[1] Dieselben stammen aus der Zeit, in der Eitner mit Haberl die „Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts" bearbeitete (1877).

lässig sind, wie mir wiederholte Anfragen beweisen. Mit dem zunehmenden Alter konnte sich der greise Domdechant Dr. Jakob nur wenig mehr der Bibliothek widmen, und so blieb dieselbe in den letzten Jahren ohne die fördernde Kleinarbeit eines Fachmannes. Hierzu kam ein Umstand, der die Musiksammlung trotz ihrer Kostbarkeit eigentlich vollständig brach legte: ihre Unzugänglichkeit.

Bischof Ignatius von Senestrey wünschte eine Benutzung der Proskeschen Bibliothek durch auswärtige Gelehrte nicht. Wenn auch in einzelnen Fällen, wie die Akten der Bibliothek ausweisen, Entleihungen oder auch Publikationen weniger Nummern gestattet wurden, so blieben doch das Ausnahmen, und die Entlehnungen betragen im Durchschnitt jährlich keine zehn; zudem mußte in jedem einzelnen Falle die Erlaubnis des Bischofs selbst oder des Generalvikars nachgesucht werden. Und von dieser Bestimmung ging Bischof Ignatius nicht ab trotz wiederholter Bitten und Vorstellungen von seiten einflußreicher Persönlichkeiten; ja er erließ vielmehr in dieser Angelegenheit nachfolgendes Signat (dat. 17. Sept. 1901): „Es ist mein bestimmter Wille, daß aus der Proskeschen Bibliothek Bestandteile (zur Ausleihung) nicht abgegeben werden" usw. Und als der Schreiber dieser Zeilen — um einen Wunsch des †Bibliothekars Dr. Jakob zu erfüllen — als junger Priester zur vollständigen Katalogisierung der Bibliothek in seiner freien Zeit sich rückhaltslos zur Verfügung stellte, da schrieb Bischof Ignatius auf die Eingabe die Worte: „Habe dem Petenten die Erlaubnis verweigert. Die Bibliothek soll lediglich für die Kathedrale dienen." Ich erwähne dies nur, um irrige Meinungen richtig zu stellen und die nachfolgende Entwicklung der Bibliothek den Tatsachen gemäß berichten zu können.

Vielleicht würde mancher auf diesen Entwicklungsgang verzichten, oder er wird denselben zu sehr mit Persönlichkeiten der Gegenwart verknüpft finden. Beides läßt sich in der pragmatischen Darstellung des Geschehens nun einmal nicht ändern; und wie früher Proske, seine Gönner und Mitarbeiter die treibenden Faktoren waren, so sind es in der Gegenwart seine Nachkommen, und die Zukunft wird wieder neue Persönlichkeiten auf den Plan stellen. Auf dem Felde der Wissenschaft geht es eben wie im Krieg. Wenn jeder Fußbreit des Bodens mühsam errungen werden muß und die Mühen krönt end-

lich der Sieg, so freut sich der Soldat um des Erfolges willen für sein Vaterland; und dem Forscher ist es ebenso eine Freudenquelle, wenn er für sein Gebiet Neuland erschließt und mit seinen Mitarbeitern auf diesem Gebiete seine Freude teilen kann. Zudem verlangt jede Geschichte ihre Darstellung nicht um der Personen, sondern um der Sache willen.

Mit Bezug darauf, daß die Proskesche Musikbibliothek unter den bestehenden Umständen ein toter Schatz sei, schrieb ich in meiner „Geschichte der Kirchenmusik"[1] in dem Kapitel „Restauration der Kirchenmusik" (S. 144) den Satz nieder: „Möge bald der glückliche Tag kommen, an dem diese Bibliothek durch die Munifizenz des Bischöflichen Stuhles gleich der Vaticana in Rom der Benutzung und Verwertung eröffnet wird, zum Segen von Kunst und Wissenschaft."

Und er kam, dieser glückliche Tag. Am 9. Februar 1907 bestieg Exzellenz Dr. Antonius von Henle, Reichsrat der Krone Bayern, den Bischöflichen Stuhl des hl. Wolfgang, ein Kirchenfürst, der einst selbst als Gelehrter an der Universität gewirkt hatte, von dem also die Wissenschaft eine tatkräftige Förderung erhoffen durfte. Nahmen auch die Hirtensorgen einer großen Diözese den Bischof anfangs voll und ganz in Anspruch, so erfuhr doch die Bibliothek schon frühzeitig sein Wohlwollen, indem er 1908 den Schreiber dieser Zeilen zum Domvikar und Bibliothekar ernannte. Schon kurz nach dem Tode des Bischofs Ignatius von Senestrey hatte ich meine Bereitwilligkeit zur Katalogisierung der Proskeschen Musikbibliothek dem H. H. Domkapitel, in dessen Namen nun ein Kapitularvikar die Geschicke der Diözese leitete, abermals erklärt, worauf unterm 23. November 1906 folgende Entscheidung erfolgt war:

> „Von der mit Vorstellung vom 5. ds. Monats anher kundgegebenen Bereitwilligkeit, die Proskesche Bibliothek zu ordnen und einen vollständigen Katalog herzustellen, haben wir mit großer Befriedigung Kenntnis genommen. Wir erteilen hiemit gerne die erbetene Erlaubnis hiezu. . . . . Über den Fortschritt der außerordentlich dankenswerten Arbeit ist von Zeit zu Zeit Bericht zu erstatten."

Damit hatte das H. H. Domkapitel sein Interesse an der Bibliothek in unzweideutiger Weise bekundet und derselben von seiner Seite aus ein gutes Prognostikum für die Zukunft gestellt.

---

[1] Kempten und München, Jos. Kösel, 1906.



Sollte die Bibliothek ihrer Bestimmung immer näher gebracht werden, so war eine der vordringlichsten Aufgaben die Regelung der Platzfrage. Die bisherige Aufstellung der Bibliothek im zweiten Stockwerk des Bischöflichen Ordinariats bot weder den genügenden Raum, noch die nötige Sicherheit gegen Feuersgefahr, von einem Arbeitsplatz in dem ungeheizten Raume für den Bibliothekar oder die Benutzer gar nicht zu reden.

Bischof und Domkapitel wandten sich nun an die Königliche Regierung — die Bischöflichen Ordinariatsgebäude sind Staatseigentum — mit dem Ersuchen, die Verlegung der Bibliothek in die feuersicheren Räume des Erdgeschosses zu gestatten und die Kosten für die nötigen Adaptierungsarbeiten bereitstellen zu wollen. Das Gesuch betonte ausdrücklich, daß die Besitzer gewillt seien, die Bibliothek — selbstverständlich unter gewissen Voraussetzungen — der öffentlichen Benutzung für die Musikgelehrten zur Verfügung zu stellen. Die Regierungs-Finanzkammer verhielt sich diesem generösen Angebot gegenüber sehr reserviert und gab in einer Finanznote vom 4. August 1909 den Auftrag, „das Projekt auf seine Notwendigkeit und die allenfallsige Möglichkeit zu prüfen, in dem bisherigen Bibliotheksraum die angebliche Feuersgefahr zu beseitigen". Das Bischöfliche Ordinariat übermittelte in seinem Antwortschreiben vom 20. August 1909 die gewünschte Aufklärung und betonte am Schlusse desselben: „Wir würden es, besonders im Interesse der vaterländischen Musikpflege lebhaft bedauern, wenn wir die Bibliothek — falls die geschätzte Kreisstelle die erforderlichen Mittel für die Verlegung bereitzustellen nicht in der Lage wäre — für die Benutzung wieder schließen und ihrem bisherigen Schicksale überlassen müßten." Das Kgl. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten beauftragte nun den Direktor der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zur Augenscheinnahme und Prüfung der Verhältnisse und damit trat die Sache in ein neues Stadium.

Direktor Dr. Schnorr von Carolsfeld erstattete am 27. Okt. 1910 ein ausführliches, fachmännisches Gutachten. Er wies in demselben auf die „hervorragende Bedeutung der Bibliothek" hin, „die in ihrer Gesamtheit eine musikhistorische Sammlung bildet, mit der sich kaum die großen Bibliotheken (in bezug auf alte Musik) messen können", auf ihre Bedeutung für die Denkmälerausgaben deutscher

Tonkunst usw., auf den für die Musikwissenschaft so wichtigen Entschluß der Eröffnung der Bibliothek durch Bischof und Domkapitel. Schon am 9. November erfolgte die Entscheidung des Kgl. Staatsministeriums: „Der Kgl. Regierung, Kammer des Innern wird zur Herstellung geeigneter Räume für die Dr. Proskesche Musikbibliothek nach dem von der Kgl. Obersten Baubehörde geprüften Kostenvoranschlag des Kgl. Bauamtes Regensburg vom 15. Juli die erforderliche Summe zur Verfügung gestellt."

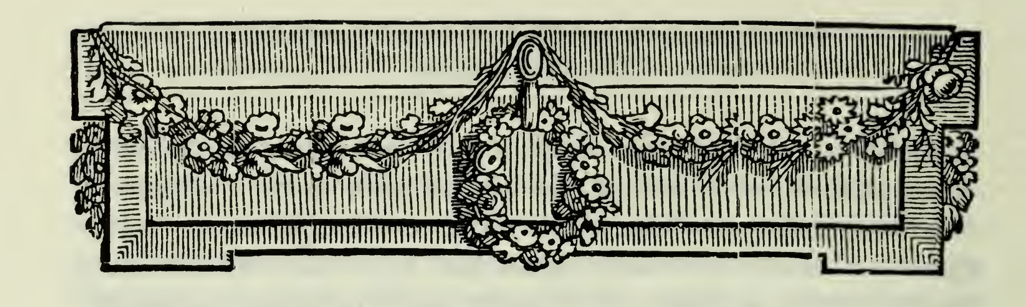
Mit einer Fürsorge, die weit über die amtliche Pflicht hinausging, und mit feinem Kunstverständnis nahm sich nun der Kgl. Bauamtmann Prandtl des Projektes an; und schon nach wenig Monaten erfreute das Kgl. Bauamt mit der Mitteilung: „Die baulichen Arbeiten zur Bereitstellung der Erdgeschoßräume für die Proskesche Musikbibliothek sind nunmehr vollständig ausgeführt. Dem Bezug der Räume steht bauamtlicherseits nichts mehr im Wege." Ohne Zögern ging es nach einigen Neuanschaffungen für die Aufstellung an die Übertragung der Bibliothek, die infolge der Begeisterung der beteiligten Kreise in kürzester Zeit vollendet war.

Damit hatte nun die Proskesche Bibliothek endlich ein eigenes, trauliches Heim gefunden, einen größeren Raum für die eigentliche Sammlung und einen kleineren heizbaren für den Bibliothekar und die Benutzer der Bibliothek. Und als ich zum ersten Male in dem neuen Heim mich an die Arbeit setzte, da waren alle die Sorgen und Unannehmlichkeiten vergessen, die ein solches Unternehmen mit sich bringt; das Ziel, das ich im Interesse der Kunst und Wissenschaft und nicht zuletzt der Proskeschen Bibliothek selbst mir vorgesetzt und trotz aller Mißerfolge seit einem Dezennium unablässig verfolgt hatte, war nun doch glücklich erreicht. Freilich vor der Hand nur zum Teil; denn nun folgt noch eine große Aufgabe für die Zukunft, die Gesamtkatalogisierung der Bibliothek nach einheitlichem Plan und die Publikation des Gesamtkatalogs. Ich habe einstweilen mit der Ausarbeitung des Katalogs für die Antiquitates Ratisbonenses in chronologischer Anordnung begonnen und beabsichtige, denselben in Faszikeln — vorerst die Druckwerke des 16. Jahrhunderts — dem von mir redigierten Kirchenmusikalischen Jahrbuch (Regensburg, Fr. Pustet) beizugeben, da die Proskesche Bibliothek kein Vermögen besitzt und sich ein anderer Weg zur Bestreitung der

Druckkosten bis jetzt nicht zeigt. Jene glücklichen Bibliotheken, denen jährlich viele Tausende zur Neuanschaffung usw. mühelos in den Schoß fallen, wissen freilich nicht, was es heißt, eine Bibliothek ohne Mittel und Subvention für die allgemeine Benutzung zur Verfügung zu stellen, selbst wenn die Beteiligten ihre Tätigkeit gerne selbstlos dem idealen Werke widmen. Auch die Ausarbeitung und Ausgabe dieses Kataloges wird sich darum nur langsam vollziehen, zumal mir nunmehr die Übertragung der Direktion der Kirchenmusikschule neue Aufgaben gestellt hat. Und erst nach der Neuordnung und Ausgabe des Gesamtkataloges, die von den verschiedenen Seiten so warm begrüßt wird, kann ein regelrechter Bibliotheksbetrieb einsetzen, wenn auch jetzt schon — soweit es möglich ist — Werke zur Benutzung abgegeben werden. Überhaupt zeigt der Besuch, gerade von fremden Gelehrten, wie freudig die Nachricht von der Erschließung und Verwertung der Bibliothek in der musikwissenschaftlichen Welt aufgenommen wurde.

Den höchsten und hohen Stellen aber, welche in irgendeiner Weise die Entwicklung der Bibliothek fördern halfen, sei auch hier der gebührende Dank ausgesprochen.





Deutsche Lieder des 15. Jahrhunderts.

Von

Johannes Wolf, Berlin.

Wie die gleichen Buchstaben geistliche und profane Literatur umfassen, so wurden auch dieselben Notenzeichen der Musik von Kirche und Welt dienstbar gemacht. Die Wandlungen, welche die Tonschrift auf dem Boden der gregorianischen Melodien erfahren hat, spiegeln sich gleichfalls in den Aufzeichnungen der einstimmigen Weisen von Troubadours, Trouvères, Minnesingern, Meistersingern und Spielleuten zuweilen mit einem Einschlag besonderer Eigentümlichkeit wider. Die Choralnote in ihren verschiedenen Entwicklungsphasen findet auch auf dem Boden weltlicher Musik ihren Niederschlag.

In der Wende des 14. Jahrhunderts gewinnt das punctum bedeutendes Übergewicht über die virga, und namentlich die liedförmigen Gesänge weisen fast nur jene vergröberten Metzer Neumen ähnelnden Häkchen auf, die nichts anderes als die Punkte der deutschen Choralnotation sind. Daß diese zu jener Zeit zuweilen sogar in einfache Striche übergingen, beweisen Denkmäler aus Nord und Süd, tun sowohl die aus Brügge stammende niederländische Liederhandschrift des Burggrafen de Croeser de Berghes und das Oxforder Ms. Digby 167 mit der Melodie der Quene note als auch der einige italienische Liedfragmente enthaltende Römer Codex Bibl. Angelica Fondo antico 346 dar.

Bietet es bis auf den Rhythmus keine besonderen Schwierigkeiten, choral auf Linien notierte, mit untergelegtem Texte versehene Gesänge zu deuten, so geben die dem Worte vorangeschickten Melo-

dien von Liedern des 15. Jahrhunderts manches Rätsel zu lösen auf. Bald ist im Vergleich zur Zahl der Silben ein Überschuß an Tönen vorhanden, bald reicht das Tonmaterial für den Überfluß an Wortsilben bei weitem nicht aus. Bei einer Reihe von Liedern aus Ansbacher und Darmstädter Handschriften sei der Versuch gemacht, die Weisen zurück zu gewinnen. Eine kurze Charakteristik der benutzten Quellen[1] möge vorangehen.

1. Ansbach, Kgl. Regierungs-Bibliothek Ms. lat. 161, eine 60 Blätter umfassende Papierhandschrift in 8⁰ (22,2×15,2 cm), die in Süddeutschland um 1406 geschrieben worden ist und aus dem Besitze eines Johannes Keller stammt. Ihr Inhalt ist überwiegend musikalisch. Neben einem Kalendarium und einer arithmetischen Abhandlung liegen hier ein Traktat »De proportionibus in musicam«, ein cantus planus wie cantus mensuratus umfassendes »Theoricum simul et practicum compendiolum musicale« sowie zwei Lieder vor, deren erstes mit der Melodie versehen ist, während das zweite nur leere Systeme aufweist.

Fol. 28ᵛ Vernempt ir armen v̊beral.
Fol. 29ʳ Ave balsams creatur[2].

2. Darmstadt, Großherzogl. Hessische Hofbibliothek Ms. 2225[3], ein 1410 geschriebener Papiercodex in 8⁰ (21×14,6 cm). Auf 83 Blättern ist hier ein reicher lateinischer, überwiegend in Verse gekleideter Inhalt, zum Teil grammatikalischer, zum Teil theologischer Art, dargeboten. Hinzu gesellen sich zwei Reihen deutscher Lieder, deren erste, mit Ausnahme von Nr. 4, von Melodien begleitet ist.

Fol. 70ʳ 1. Begirlich in dem hertzen min.
2. Ich stand in ellend naht vnd tag.
Fol. 70ᵛ 3. Eberli, du bist so gar ein gůter man.

---

[1] Für einige literarische Verweise bin ich den Herren Prof. Dr. Bolte (Berlin) und Oberbibliothekar Dr. Voltz (Darmstadt) herzlich dankbar.

[2] Bekannt als „des munchs von salczburg guldin abc". Vgl. Mayer-Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg (Berlin, Mayer & Müller, 1896), Acta germanica IV, 223 und Runge, Die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift usw. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896), S. 145 ff.

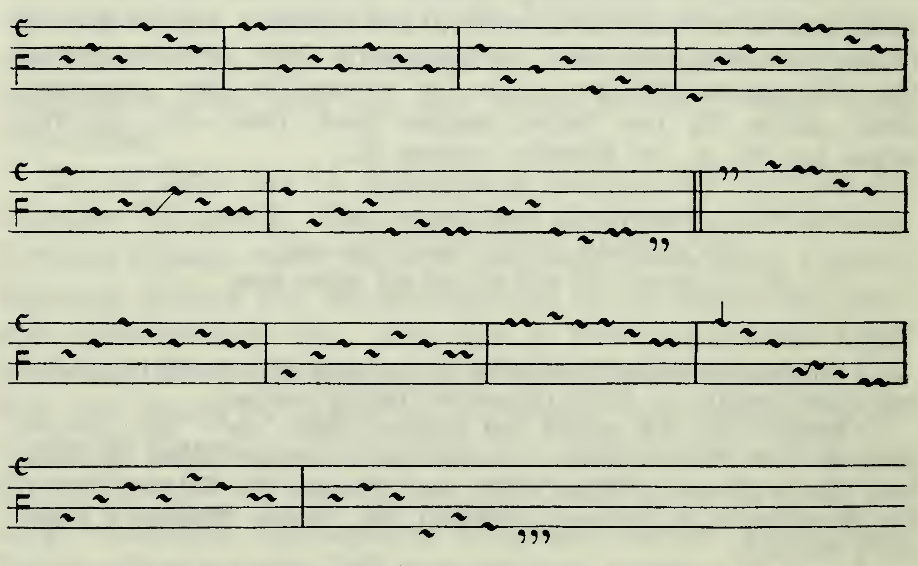
[3] Auf diese Handschrift wies F. W. E. Roth mehrfach hin in »Germania« XXXII (1887), S. 343, in den „Monatsheften für Musikgeschichte" XX (1888), S. 71 und in Vollmöllers „Romanischen Forschungen" VI (Erlangen 1891), S. 259. Den ersten Abdruck der Lieder mit Ausnahme des letzten besorgte ohne Melodien W. Crecelius in Pfeiffers »Germania« XII (1867), S. 226—232.

Fol. 71 r 4. Ich lob ritter vnd frölin fin.
5. Gluck vnd alle selikeit.
Fol. 71 v 6. Was sol ich fürbas fohen an.

Fol. 80 v 1. Fruntlich han ich gescheyden mich.
2. Der falschen kleffer ist so vil.
3. Ich weiß ein hübsches minnecliches fröwelin.
4. Ich wolt das niene kein fröwe uf diser erden wer.
5. Ach got wie hoch wie wuneclich stet ir hort.

3. Darmstadt, Großherzogl. Hessische Hofbibliothek Ms. 2782 [1], der vordere Deckel eines in Holz gebundenen, mit weißem gepreßtem Lederrücken und Metallschließe versehenen Folio-Bandes, auf dessen Inhalt das der Vorderseite aufgeklebte Papierschild noch hindeutet: »Joannis Beckenhaub / Moguntini inscripti / Diui Bonaventura / cum Textu Sententia / rum Tabula«. Die Innenseite trägt ein Papierblatt mit den Maßen 30×21 cm und dem Inhalt: „ein schone tageweis: Aus hertzem wee klag sich ein helt". Ein Bild des geharnischten Ritters und seiner Dame ist der Melodie vorangesetzt. Die Niederschrift stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

I. Vernempt ir armen überal.

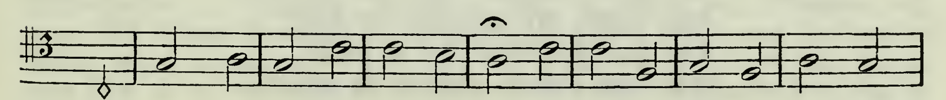


vernempt ir armen überal / im hymeltal do
got in ghal / siner ersten fruht in kuöner still /

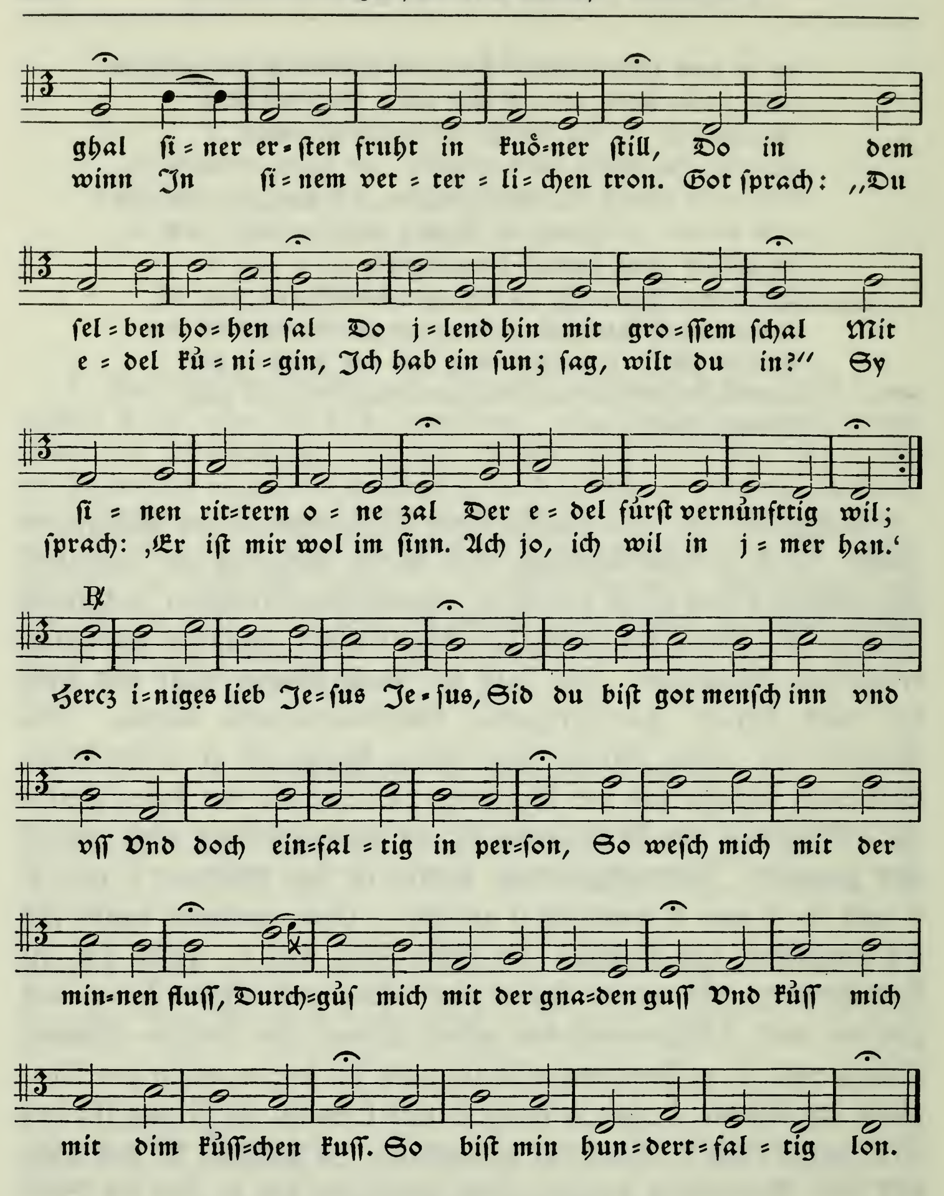
[1] Vgl. Roth, Monatshefte für Musikgeschichte XX, 71.

do in dem selben hohen sal / do jlend hin mit grossem schal / mit sinen rittern one zal / der edel fürst vernünfttig wil mit im sin tohter frigi minn als wie die gottes huld gewinn. in sinem vetterlichen tron: got sprach du edel künigin. jch hab ein sun sag wilt du in. sy sprach er ist mir wol im sinn. Ach jo ich wil in jmer han ℟ hercz iniges lieb jesus jesus. sid du bist got mensch inn vnd vss vnd doch einfaltig in person / so wesch mich mit der minnen fluss. durchgüs mich mit der gnaden guss vnd küss mich mit dim küsschen kuss. so bist min hundertfaltig lon.

Maßgebend für den musikalischen Rhythmus ist der Aufbau der Verse. Das Hebigkeitsprinzip, wie es im Anschluß an Lachmann und Westphal von R. v. Liliencron, Runge und Riemann ausgebaut worden ist, findet Anwendung. Allenthalben begegnen auftaktige trochäische Rhythmen. Die Zahl der Verse stimmt nicht mit jener der durch Striche charakterisierten Melodieabschnitte überein. Die Melodie des ersten Stollen von sieben Versen ist zu wiederholen. Erst dann schließt sich der Abgesang, die repetitio von sieben Versen an. Innerhalb der Melodieteile ist die Korrespondenz nicht durchaus gewahrt. Übereinstimmung scheint in den Gliedern 1 und 4, 2 und 5, 3 und 6 beabsichtigt zu sein. Ohne weiteres ergibt sich als Konjektur das Anheben der ersten Zeile mit c, ergibt sich die Verdoppelung des vierten Tones des ersten, des letzten Tones des zweiten und dritten und des ersten Tones des fünften Gliedes. Führen wir in entsprechender Weise auch bei der repetitio den Ausgleich der Glieder 1 und 4 sowie 3 und 6 durch, so ist das für den Text notwendige Tonmaterial gewonnen. Zu beachten ist nur noch, daß zwei Senkungen zwischen zwei Hebungen sich in das der Silbe zukommende Zeitmaß teilen. Nehmen wir die halbe Note als den Wert der Silbe an, so entfaltet sich folgende Weise:



1. Ver-nempt ir ar-men v̊-ber-al Im hy-mel-tal, do got in
Mit im sin to-hter fri-gi minn, Als wie die got-tes huld ge-



2. Nu dar, frow minn, nim eben aht,
Wie gottes[1] maht in im bedaht
Zů dir iſt kumen arm vnd bloſ.
Er iſt der herr, der fúr dich faht
Den obent, morgen vnd die naht
Vnd gab ſich ſelber dir ze traht,
Dar vmb das du wirdeſt ſin genoſß.

[1] Vorlage gotz.

Do liessend in sin liebsten gest
In todes not, doch was er fest
. . . .
Er tett ie do daz allerbest.
Er furt geschreckt + zwen schinend est
Vf sinen schilt, der waß glest,
Das sich entferwet da sunn vnd mon.
℟ Hercz iniges lieb Jesus Jesus usw.
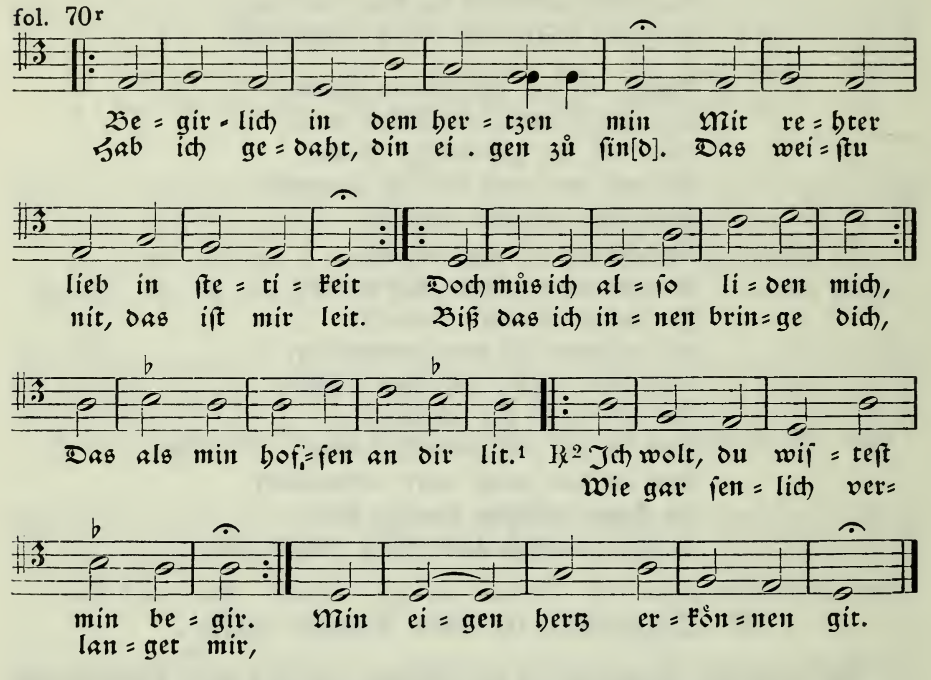
3. Jesus, du bist der lebend brunn,
Der engel sunn, der selden wun
Vnd bist dez himelriches glancz.
Ob mir min geist den sig angewůn
Vnd aller creatur endrůnn
Vnd wider in mich verrůn,
Do wird man sehen wilde tancz
In hohen springen vnuerirt,
Do minnend sel got contempliert
Vnd got die sel vmbfahet schon.
Io wie ge ist hie iubiliert,
Von im for hin got selb hofiert
Vnd im das ewig wort commutiert
In sinem zwelften hoesten don.
℟ Hercz inniges lieb Jesus Jesus usw.

II. Begirlich in dem hertzen min[1].

Die originale Niederschrift der Melodie ist aus dem Faksimile zu erkennen. Die Striche teilen anfangs Halb-, später Ganzverse ab. Das Tonmaterial reicht für die Silbenzahl erst aus, wenn Zeilen mit demselben Reime die gleiche Weise erhalten. Das Strophenschema der auftaktigen trochäischen Verse a b a b c c d zerlegt die zugehörige Melodie in vier Abschnitte, die sich dem Strophenbau entsprechend aneinander reihen. Hinzu tritt die „repeticio". Die Worte ihres ersten Melodieteils schlossen vielleicht ursprünglich min

[1] Der Text ist nach München cod. germ. 811 von Keinz in den „Sitzungsberichten der philos.-philologischen und historischen Klasse der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München", Jahrgang 1891, S. 661 f., nach München cod. germ. 379 (einem Augsburger Liederbuche des Jahres 1454) von Johannes Bolte in der »Alemannia« XVIII, 120, Nr. 34 und von Crecelius nach Darmstadt 2225 in der »Germania« XII (1867), 226 veröffentlicht worden; die nur in Cod. Darmstadt enthaltene Melodie ist noch unbekannt. Vgl. auch die „Zeitschrift für Volkskunde" XVI, 181, Nr. 6.

bgir — verlangt mir. Den vollen Formen entſprechend iſt der letzte Ton wiederholt worden. Im letzten Abſchnitt kann ebenfalls der zweite Ton verdoppelt werden. Doch findet einſilbige Behandlung des Wortes eigen in dem Bau der anderen Schlußzeilen eine Stütze.



2. Nun fröwſt du mich vnd weiſt das nit,
Do von můs ich belangen han;
Von ſenen mir min hertz zerbricht.
Solt ich dich das nit wiſſen lan,
So wil ich vnmůt mir geſellen
Vnd all min fröd in truren ſtellen,
Biß glück bringet gnaden zit. ℟

3. Ob es min glůk fůgen möht,
Das ir von mir möht werden kunt,
Wie gar beſunder ußerwelt
Hab ich dich in mins hertzen grunt,
So wer mir heils vil beſchert
Vnd mich von vnmůt gar ernert.
Vnmůt wönt mir verr vnd wit. ℟

---

[1] Dahinter die Worte: primum conductum.

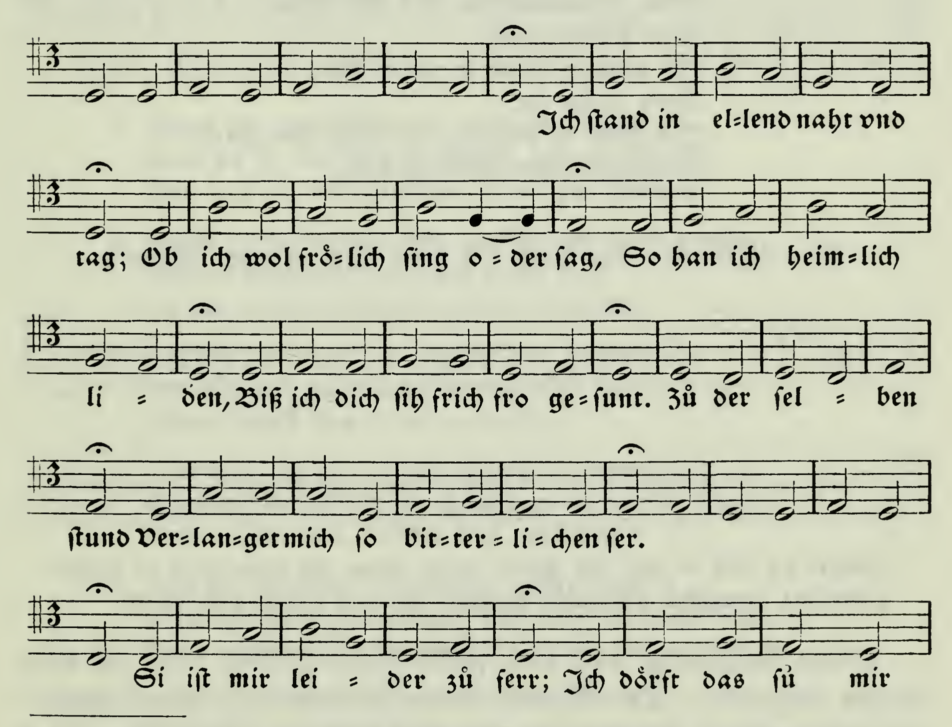
[2] Abkürzung von repeticio, wie aus dem Schlußvermerk erſichtlich iſt.

Darmstadt, Großherzogl. Hessische Hofbibliothek
Ms. 2225 fol. 70r.
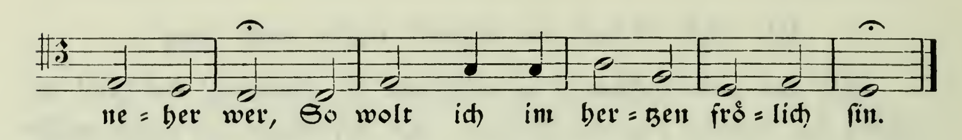


III. Ich stand in ellend naht vnd tag[1].

Wie aus dem Faksimile zu erkennen ist, übersteigt die Zahl der Noten bei weitem jene der Silben. Da der Gang der Weise melismatische Verzierungen ausschließt, so ist an das Mitwirken eines Instruments zu denken, das auch selbständige Partien übernimmt. Nach Analogie von Weisen des Lambacher- und Spörlliederbuches wie auch einiger Melodien des Wolkensteiners und anderer ist vielleicht eine instrumentale Intonation anzunehmen und zum Ausgleich der einen fünftaktigen Periode neben den übrigen offenbar streng durchgeführten viertaktigen ein dreitaktiges instrumentales Zwischenspiel eingeschoben zu denken. Doch wäre hier auch eine Wiederholung der Worte „so bitterlichen ser" nicht ausgeschlossen. Bemerkenswert ist bei der Periodisierung, daß der Auftakt immer an die vorhergehende Periode anknüpft.



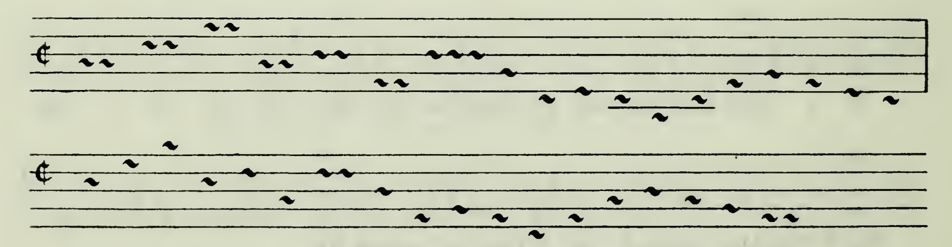
1 Neudruck des Textes nach Codex Darmstadt 2225 von Crecelius in »Germania« XII (1867), 226 f. und nach dem Münchner Cod. germ. 379 von Johannes Bolte in »Alemannia« XVIII, 211. Beide Fassungen weichen stark voneinander ab. Siehe auch den Hinweis in der „Zeitschrift für Volkskunde" XVI, 182, Nr. 31.



2. Min hertz nit frōlich wesen mag;
Es kumt ein zit, das ich dir clag
Min ellendes langes miden,
Das mich verlangen hat verwu[n]t,
Senlich entzunt;
Das ich frōlich wird niemerme[r],
War ich mich ker, war ich mich ker
Ez si denn, das ich hōr mer,
Das ich sol kummen zů ir hin.

3. Din frōmdikeit, die ich nun trag
Vnd in dem ellend birg vnd iag,
Solt das min hertz nit versniden?
Das ir versprochen hat min munt,
Das blib in punt
In gantzer truw in steter wer,
Kein falsch ler.
Ich hoff, es bringet mir kein bōs geuer
Gen der libsten frōwen min.

IV. Eberli, du bist so gar ein gůter man[1].

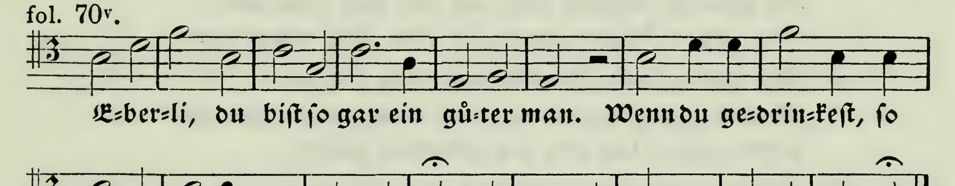


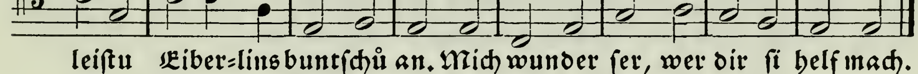
Eberli du bist so gar ein gůter man/ wenn du gedrinkest so leistu eiberlins buntschů an/ mich wunder ser wer dir si helf mach.

Einem Aufgesange von zwei sechshebigen Stollen folgt ein vierhebiger Abgesang. Die Melodie ist augenscheinlich zweimal hintereinander notiert, anfangs in doppelten Werten. Als Grund der Wiederholung ist wohl die unglückliche Wahl des Alt-Schlüssels an-

[1] Neudruck des Textes nach Codex Darmstadt 2225 von Crecelius in »Germania« XII (1867), 227 f.

zusehen, der die Weise nicht umfaßt. Das Tonmaterial reicht für die vorliegende Silbenzahl nicht aus, die Stollenmelodie ist zu wiederholen. Zur Abgrenzung von Auf- und Abgesang ist die Tonalität heranzuziehen. Der phrygischen Kadenz der ganzen Melodie steht ein phrygischer Schluß des Aufgesanges mit der Wendung e f e gegenüber. Bei e hängt der auftaktige Abgesang ein. Die Verstärkung des siebenten Melodietones, welche sich übereinstimmend in beiden Aufzeichnungen findet, soll vielleicht eine Verlängerung nach Art unserer punktierten Note andeuten.





2. Wenn du gedrinkest vnd gelebest in dem sus,
Was du in der krusen findest, das trinstu vß.
Das lachent vnd spottent vnser gůt gesellen.

3. Wenn du gedrinkest vnd gelebst gar hoch gemůt
Vnd vf gesetzest dins wibs roten hůt,
An der gassen kanstu niemant entwichen.

4. So sind im doch die fůß sin gar sinwel[1]
Vnd gêt och vf den gassen swenken her vnd her.
Einer lachen kan er nit entwichen.

5. „So kam ich ŏch in VII nehten nie her hein,
Eiberlins hosen het ich gebunden an minen beinen
Das můsent min kleinen kint erdärben."

6. ‚Bis got wilkum, du rechter wines sluch:
Was wir bedû gewinnent, das hŏrt in dinen buch.
Du darft nit sorgen, wem vnser gůt sol werden.'

7. „Ach swige, lieb frŏ, vnd la din zůrnen sin
Vnd mach vns beden ein bet, so legent wir vns darin[2]
Vnd leß vns frůntschaft mit en ander triben."

---

[1] Der Reim verlangt swer.
[2] In Ms. dirin.

8. Noch hinaht strebtent sü vf der betstat hin und her.
Eberlins hosen het sü gern getan enweg,
Do kund sü im dez nestels nieine finden.

9. „Ach hör, lieb fröw vnd laß din süchen sin.
Ich wil dir noch zeigen den nestel min,
Er lit mir oben ferr in der stirnen."

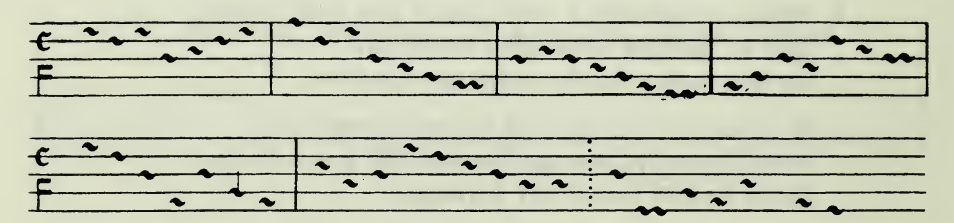
10. Morgens frůg do wolt er zů der kirchen gan,
Do fant er sinen gesellen an dem weg stan.
„Liber gesell, wie ist es dir neht ergangen?"

11. 'Was weis ich, truter zart gesell min!
Do kam ich nehtint spot als völ von dem win.
Von miner fröwen ward ich sehr übel enpfangen.

12. Mir tůt min houpt vnd min stirn als we.'
„Lieber gesell, hetten wir dez nehtigen elsessers me!"
'Liber gesell, las vns ein pfenwert köffen.'

13. „Hettent wir einen gessellen oder zwe[n],
Vil liht wird vns dez nehtigen elsessers me."
'Lieber gesel, låß vns ein ß wert[1] köffen.'
„Lieber gesel, laß vns ins elsås louffen."

V. Gluck vnd alle selikeit[2].
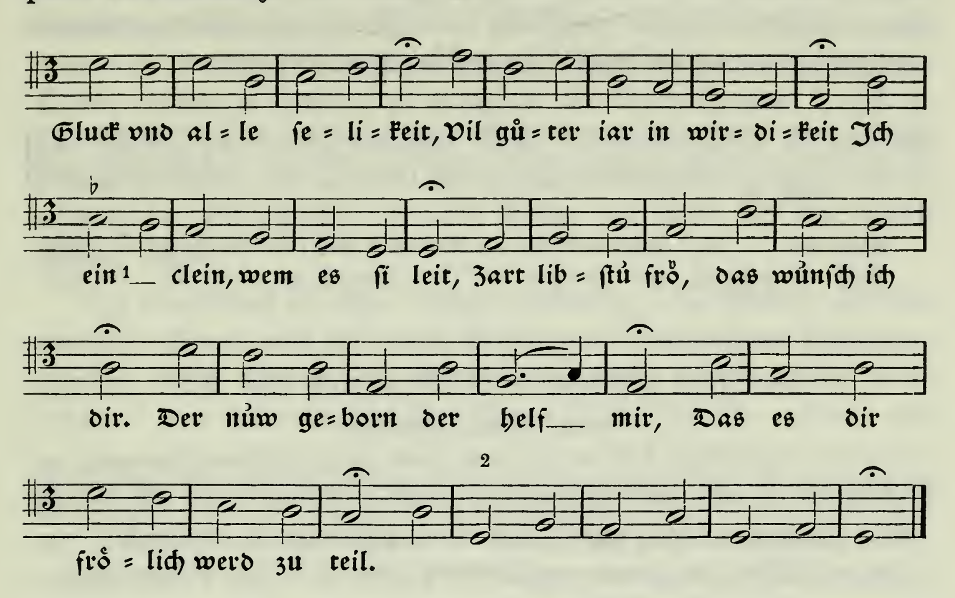


Gluck vnd alle selikeit / vil gůter iar in wirdikeit / ich ein clein wem es si leit / zart libstů frö das wůnsch ich dir / der nůw geborn der helf mir das es dir frölich werd zu teil.

Der letzte Melodieabschnitt zerfällt offenbar in zwei Teile, deren bei a beginnender zweiter wieder zurücklenkt in die Tonart des Anfanges. Da nur sechs Verszeilen vorhanden sind, so ist möglicherweise diese Schlußwendung (cauda) instrumental aufzufassen. Doch wäre auch eine Wiederholung der letzten Textzeile denkbar. In

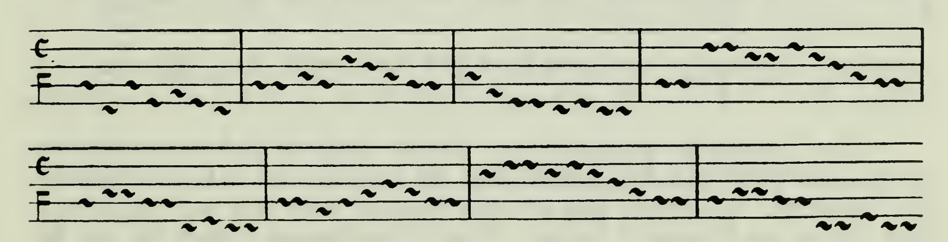
[1] Wahrscheinlich für pfenwert.
[2] Textabdruck bei Crecelius, »Germania« XII, 229.

der nach oben gestrichenen Note in Abschnitt 5 ist wie in Nr. 1 eine plica ascendens zu erkennen.



2. Wann du vil bessers wirdig bist,
Wiplicher gůt dir nit gebrist,
Das selb min hertz in truren frist,
Darvmb ich dir on endes zil
Jn gantzen truwen dienen wil.
Gelich dem meigen macht mich geil.

VI. Was soll ich fürbas fohen an[3].

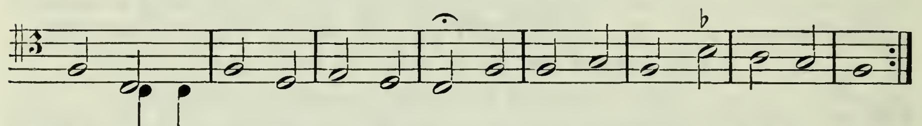


Was sol ich fůrbas fohen an das sich min fröd werd meren Sid ich dich nůme sehen kan vnd lieplich zů dir keren.

---

1 Crecelius konjiziert aht.
2 Jn der Vorlage Doppelnote.
3 Textabdruck bei Crecelius, »Germania« XII, 229.

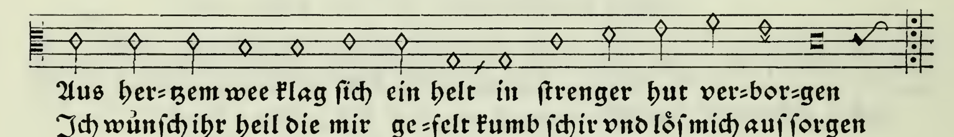
Da der Text nicht vollständig vorliegt, so ist eine stichhaltige Rekonstruktion der Melodie nicht möglich. Die ersten beiden Verspaare dürften sich mit der Musik der ersten beiden Melodieabschnitte verbinden, so daß die Weise folgendermaßen anhebt:



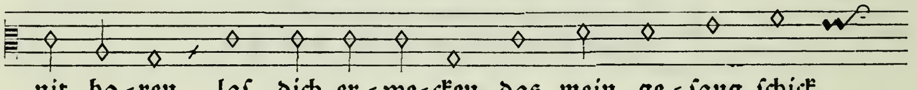
Was sol ich für-bas fohen an, Das sich min fröd werd me - ren
Sid ich dich nü - me se - hen kan Vnd liep-lich zu dir ke - ren.

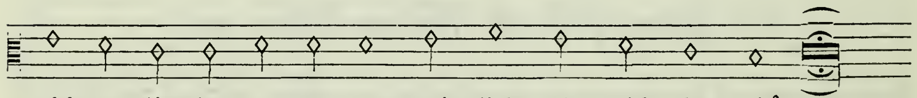
VII. Aus hertzem wee klag sich ein helt[1].

Ein schone tageweis.







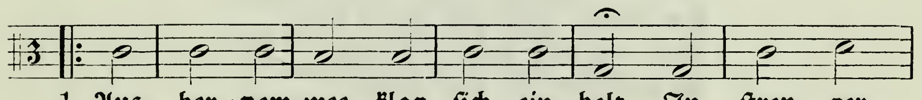


---

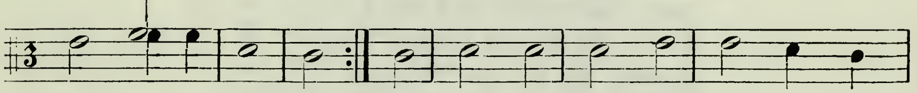
[1] Der Darmstädter Handschrift am nächsten steht die Fassung des Berliner Ms. germ. 4⁰ 718 (Fol. 8ʳ), sowohl was die Lesarten als auch die Strophenfolge anbetrifft. Ms. Berlin geht mit drei Strophen mehr über den fragmentarischen Inhalt von Darmstadt hinaus. Starke Abweichungen ergeben sich mit der Fassung, die Johannes Bolte in der „Zeitschrift für deutsche Philologie" XXII (1890), S. 401 f. aus dem Liederbuche der Herzogin Amalie von Cleve mitteilt. Auf die hier dargebotenen reichen Literaturnachweise sei besonders hingewiesen. Herausgehoben sei noch der Abdruck in Georg Forsters „Frischen Teutschen Liedlein" III, 13 (Textausgabe Marriage, S. 120 ff. und Anmerkungen S. 243 f.), in Arnim und Brentanos „Des Knaben Wunderhorn" I, 391 und mit einer Weise bei Erk-Böhme „Deutscher Liederhort" II, Nr. 807, S. 607 f. und

Die Niederschrift des Liedes stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Umschwung aus der schwarzen in die weiße Notation, welcher sich um 1450 in der Mensuralmusik vollzieht, greift auch auf die chorale Notation über. An die Stelle der vollen virgae ⬆ und puncta ♦ treten jetzt zuweilen die leeren Formen ◊ und ◊. Der Haken unter der vorletzten Note der ersten Zeile ist nur ein Korrekturmittel; der Ton e′ ist in d′ zu verändern. Unter Beobachtung der Vierhebigkeit in allen Zeilen entwickelt sich eine wohlgebaute Weise.

Der Rhythmus ist nicht immer eindeutig. Die Phrase „Laſ dich erwecken" könnte auch auf gutem Taktteil mit daktylischem Rhythmus anheben. Die Melodie hat nichts Verwandtes mit jener, die Erk-Böhme[1] aus Rotenbuchers Bergkreyen 1551, Nr. 25, mitteilt und die übereinstimmende Züge mit dem Tenor des Zyrlerschen Satzes in Forster III, 13 aufweist. Auch der in dem Baß des 7. Quodlibets von Schmeltzls Sammlung aus dem Jahre 1544[2] verwebte Liedanfang greift auf die von Erk-Böhme mitgeteilte Weise zurück; wieder andere Melodien dienen den geistlichen Parodien, welche Bäumker[3] vorlegt. Keine zeigt auch nur Anlehnungen an unsere Weise. Die letzten drei Strophen sind aus Ms. Berlin germ. 4⁰ 718 hinzugefügt.



1. Aus her-tzem wee klag sich ein helt In stren-ger
„Ich wünsch ihr heil, die mir ge-felt; Kumb schir vnd



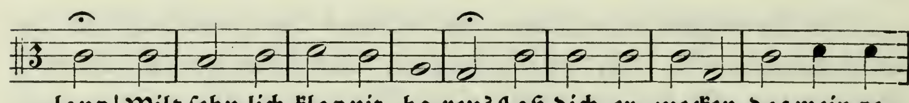
hut ver-bor-gen:
löſ mich auſ sor-gen. O weib-lichs bildt, wie schleff-stu so

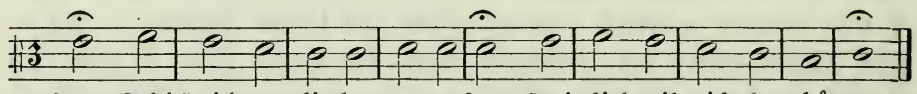
Böhme, „Altdeutsches Liederbuch", Nr. 111, S. 208 f. Geistliche Parodien siehe bei Wackernagel, „Das deutsche Kirchenlied" II, 929, Bäumker, „Das kath. deutsche Kirchenlied" I, 284 ff. und II, 362 und Hennig, „Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation" (Halle, 1909), S. 16, Nr. 4.

[1] A. a. O.

[2] Vgl. R. Eitner, Das deutsche Lied (Berlin, 1876), I, 39 f.

[3] A. a. O.





2. Ein freier wechter[1] hort die meer,
Lag still an einer zinnen.
Er fragt, wer hie verborgen leg[2],
Thet vns das lidlein singen?
„O kůner helt, wilt mir vertrauen,
Den klag will ich dir wenden.
Sehnest dich so hart nach meiner frauen,
On zweiffel soltu auff mich bauen,
Freundlich will ich si auff wecken."

3. „Mein vertrauen ich zu dir setz,
Wechter, ein freier geselle;
Mein kleider las ich dich[3] zur letz,
Mach vns kein vngefelle.
Gehe heimlich dar, nim dir der weil,
Das dich mein gespan nit mercken.
Der diener seindt ein michel teil;
Sich, das dich keiner vbereile,
Zu hoffnung thu mich sterken."

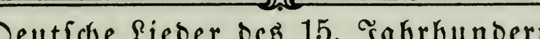
4. „Wach auff, aller liebste frawe,
Hert iamerlichen schmertzen.
Es lig ein helt in grůner awe,
Fůrwar ich thu nit schertzen.
Legt an euer wath, besorgt euch nit,
Euch sol nichts widerfaren.
Habt eben acht auf sein gedicht,
Wie hart in ewer lieb ansicht,
Ewer ehr thut selbs bewaren."

---

[1] Ms. weichter.

[2] Man vermutet als Reim wär. Erk-Böhme bringt auch diese Lesart nach Rotenbucher.

[3] Erk-Böhme nach Rotenbucher dir, ebenso auch Berlin Ms. germ. 4° 718.



5. „Wechter, mein hertz hast mir erfräwt,
Thus frolich mit mir wagen.
Sag meinem helt den rechten bescheidt,
Nach eren thu ich nit fragen.
Ge heimlich gar wol mit mir dar,
Ob einer sich wolt melden;
Ste stil bei mir wol an der wardt,
Den al mein hoffnung ich zu dir hab;
Du solt sein nit entgelten."

6. Der wechter rufft zum dritten mal,
Thet im die rechten Zeit verkünden[1].
Er nahet zu des herren saal,
Dabey man solt erkennen,
Das er ir steter diener wer,
Wolt bulschaft mit ir plegen.
„Wechter, itz her ich gute mer,
An deiner red merck ich kein gefer;
Bewar vns nur vor schlegen."

7. Die fraw den helt gar schon vmbfing,
Küst in an seinem roten munde.
In rechter lieb sie mit im ging,
Macht im vil freud vnd wunne.
Der wechter sprach: „nun ligent stil,
Thut euch on sorgen ruhen[2].
Fürwar ich euch des tages zil
In rechten frü ich nennen wil,
Ich wil euch nit verfüren."

[8. Sy lagen lang in grossem lust,
Jr rechte lieb thett sich meren.
Er griff ir lieplich an ain prust:
„Schöns lieb, tu dich zu mir keren.
Ich waiß nit, wann der wachter schreytt;
Wir zwey wir muessen vns schaiden."
Das frewlin sprach wol zu der zeytt:
„O we meins hertzen ein grosses laidt,
Wie sol ichs vberwinden!"

---

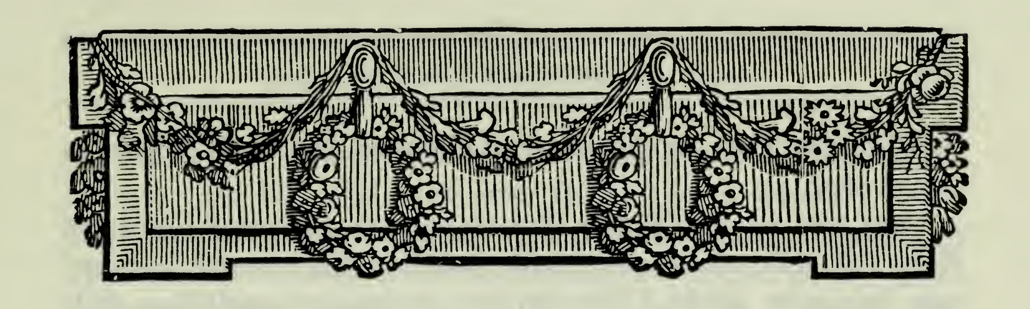
[1] Der Reim verlangt nennen; diese Lesart weist auch Erk-Böhme nach Rotenbucher auf.

[2] Der Reim verlangt rüren, doch auch Berlin Ms. germ. 4° 718 hat rwen.

9. Der wachter sach am firmament,
Das sich die nacht tatt enden.
Ain starcker wint von orient
Thett vns den tag her senden.
Die hannen schreyen auff dem geyd,
Hunde die thundt jagen.
Fraw nachtigall sitzt auff gronem zweyg,
Singt vns ain suesse melodey.
„Wol auff, wan es wil tagen."

10. Sy kust in lieblich an sein mundt
Vnd thett sich von im schaiden.
„Schonns lieb, du hast mir verkunndt,
In Schwartz wellest du dich klayden.
Schwartz ist das groß hertzen laidt
Vnd bedeuttet stettigkeit."
„Gesegen dich, hertz lieb behendt.
Ich für dich hin in das Ellendt,
In grau wil ich mich klayden."]





Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle (1635—1706) und über Arnold M. Brunckhorst.

Von

Werner Wolffheim, Grunewald bei Berlin.

Die Musikverhältnisse in Celle am Ausgang des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts verdienen besonderes Interesse, weil Seb. Bach von Lüneburg aus, wo er sich vom April 1700 an bis zum Frühjahr 1703 aufhielt, „Gelegenheit hatte, sich durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrenteils aus Frantzosen bestand, im Frantzösischen Geschmacke . . . . . . fest zu setzen"[1].

Spitta mußte sich in seiner Bach-Biographie[2] noch damit begnügen, als einzigen Musikernamen aus dieser Zeit den des Stadtorganisten Arnold Melchior Brunckhorst anzuführen, von dessen musikalischen Leistungen er nichts hatte in Erfahrung bringen können. Erst Pirro[3] gelang es, Philippe Courbavasure, Henri de Hays und La Selle als Mitglieder der Kapelle, Charles Gandon als Hoforganisten namhaft zu machen, nachdem schon vorher Georg Fischer[4] eine unbeachtet gebliebene, summarische Notiz über diese Hofkapelle

[1] Vgl. den sogenannten Nekrolog in der Mizlerischen Musikalischen Bibliothek, Bd. IV, 1, S. 162.

[2] Bd. I, S. 198.

[3] André Pirro, J. S. Bach, Paris 1906, S. 26 und L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach, Paris 1907, S. 424.

[4] Oper und Konzerte im Hoftheater zu Hannover. Hannover 1899. S. 22.

veröffentlicht hatte, in der als Kapellmeister Philipp la Vigne genannt wird.

Aus den im Königlichen Staatsarchiv zu Hannover (Celle Br. Arch. Des. 44) erhaltenen „Fürstl. Zellischen Cammer-Rechnungen" von Trinitatis 1684—1706 läßt sich jedoch ein zuverlässiges Bild der Hofmusik dieser Periode gewinnen. Für die vorhergehende Zeit geben die im gleichen Archive verwahrten „Akten betr. die Musikanten (Trompeter, Harfenisten, Organisten u. a.) 1635—62" (Celle Br. Arch. Des. 44III A Nr. 23), sowie das „Verzeichnis der Beamten und Diener des Herzogs Georg Wilhelm und ihre Besoldung 1681" (Celle Br. Arch. Des. 44 III A Nr. 50) einiges Material.

Aus der Epoche der Regierung Herzogs August von Braunschweig ist nur ein vom 3. Januar 1635 datiertes Schreiben vorhanden, in dem er Hermann Kauffmann, der „etliche Jahr als Vocalist und Musikant in der fürstl. Hofkapell" tätig gewesen und nun als Organist nach Lüneburg berufen worden ist, den Abschied gibt. Erst vom Zustande der Musik unter dem Herzoge Christian Ludwig überliefern die Akten mehr Nachrichten. Seine „Räthe, Kantzler und Statthalter" stellen am 10. Juli 1655 dem bisherigen Hoforganisten Albrecht Schoop bei seinem Weggange ein Zeugnis aus: er habe sich „getreu, auffrichtig und fleißig bezeiget und verhalten". Es ist dies vermutlich des bekannten Johann Scho[o]p sonst Albert genannter Sohn, der sich 1654 um den Organistenposten zu St. Jacob in Hamburg bewarb, den aber Weckmann erhielt, und der später, wohl gleich von Celle aus, Hoforganist in Güstrow wurde[1]. Dafür, daß sein Aufenthalt am Celler Hofe nur von kurzer Dauer gewesen, spricht das Zeugnis, das über Schoops Leistungen nichts enthält, sondern mehr ein Führungsattest ist.

Aus den nächstfolgenden Jahren seien ein Musikant Kürge und der Harfenist Sebastian Lingius erwähnt, dem „zu einer Verehrung" 15 Rthl. ausgezahlt werden.

Wiederholt finden sich Gesuche um Anstellung in der Kapelle. So bittet am 15. Juni 1659 der Hof- und Feldtrompeter Christoff Ermisch, seinem Sohn Caspar Jacob, der in der Musik so weit

[1] Mattheson (Ehrenpforte S. 396) bezeichnet ihn vorgreifend schon bei seiner Bewerbung in Hamburg als Hoforganisten in Güstrow.

sei, daß er mit aufwarten könne, Hofkleidung und Kostgeld zu bewilligen; am 26. Mai 1660 ein Bürger Hans Henckell, seinen Stiefsohn Georg Gerling, den er von dem fürstlichen Musikanten Christian Viewaldt habe unterrichten lassen und „der schon 4 Jahre auffwarte", als Kapellknaben einzustellen. Diesen Gesuchen wird stattgegeben. Gerling verläßt aber schon im nächsten Jahre die Kapelle. Zur Begründung seiner Eingabe, ihm den Konsens zu seiner „Verziehung" zu erteilen und ihm eine Reiseunterstützung zu gewähren, führt er an: er habe „große Begierde, sich etwas zu versuchen und ein mehreres zu erfahren"; er wolle sich „mit des Musikanten, alß seines Instructoris Sohn eine Zeit lang an andere Örter begeben".

Länger noch als bei Gerling dauert die Lehrzeit eines gewissen Frantz Kauffmann. Am 8. Oktober 1661 schreibt er dem Herzog, er habe sich vor sechs Jahren zu den Hofmusikanten begeben, um die Musik zu erlernen; seine Lehrzeit sei eigentlich schon vor Jahresfrist abgelaufen; da ihm aber vor zwei Jahren „gnädigst anbefohlen worden, die Baßgeige zu streichen", habe er sich bisher nicht erkühnt, um Losgebung anzuhalten; jetzt sei es ihm unmöglich, länger zu bleiben, er müsse eine gute Kondition haben und bäte um seine Freisprechung.

Die älteren oder bedeutenderen der angestellten Musikanten bilden den Nachwuchs heran. So Ambrosius Schärle, der bereits 1657 in Celle nachzuweisen ist — er erhält da einmalig 50 Rthl. — und der im März 1661 um das Honorar für die Unterweisung eines Knaben in der Musik einkommt. Schärle muß schon bei Jahren gewesen sein, denn er wird bereits 1621 als Musiker in Berlin erwähnt; 1666 findet man ihn in Wolfenbüttel[1]. — Ein hervorragendes Mitglied der Kapelle, das als Lehrmeister fungieren muß, ist Nikolaus Adamus Strungk. Die Akten enthalten sein Anstellungsdekret als Musikant vom 4. Juni 1660 mit „220 Rthl. jährlich gleich andern Musikanten". Daß sich Strungk trotz seiner Jugend — er war 1640 als Sohn des Delphin Strungk in Braunschweig geboren — erheblich höher einschätzte als andere Musikanten, beweist der männliche, oft selbstbewußte Ton seiner

[1] Vgl. Curt Sachs, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe, Berlin 1910, S. 60 und 156, ferner Chrysanders Jahrbücher Bd I, S. 182/183.

Eingaben an den Herzog; auch das ihm zugebilligte Lehrgeld ist nicht gering. — Am 4. Mai 1661 schreibt Strungk, er habe auf Serenissimi Befehl den jetzigen Musikanten August Lüdkens — dieser war im März 1661 mit 60 Rthl. jährlichen Gehaltes angestellt worden — ein Jahr lang unterrichtet. Er sei so in Schulden geraten, daß er sich ohne Serenissimi Hilfe nicht länger zu schützen wisse; er bäte um seinen wohlverdienten Lohn. Nachdem er wenige Tage darauf ein Lehrgeld von 40 Rthl. erhalten, geht Strungk am 19. November 1661 den Herzog um weitere 60 Rthl. an „für den nun $1^1/_2$jährigen Unterricht Lüdkens und für eine Reise auf Serenissimi Befehl"; Lüdkens habe bei ihm in dieser Zeit mehr gelernt, als bei seinem vorigen Lehrherrn in 4 Jahren. Schon am nächsten Tage wird ihm die begehrte Summe angewiesen, als Lehrgeld „und sonsten zu seiner Ergötzlichkeit und vorhabenden Reise". Außerdem werden ihm die Besoldungsgelder für ein halbes Jahr im voraus gezahlt. Am 22. Juni 1662 ist er von der Reise zurückgekehrt; seine Finanzen scheinen sich jedoch nicht gebessert zu haben, denn er ersucht sofort um Auszahlung seines zu Johanni fälligen Gehaltes, da er in Not sei.

Von bestimmendem Einfluß scheint jedoch weniger Strungk als der im Jahre 1661 als Hoforganist angestellte Wolffgang Weßnitzer[1] gewesen zu sein; auf ihn dürften die Ansätze zu einer Reorganisation der Kapelle zurückzuführen sein, die der Herzog wohl beabsichtigt hat. Weßnitzer stellt zunächst am 28. Mai 1661 auf herzoglichen Befehl ein Inventar der vom Herzog „nach und nach erkauften Instrumente" auf. Es fällt recht kläglich aus:

2 Baßviolon	1 Regal	diese beyden sind nicht viel werth und
4 Tenor violen	1 Instrument	können nicht gebraucht werden.

Darüber, ob weitere Instrumente angeschafft worden sind, geben die Akten keine Auskunft.

Von Weßnitzer rührt der Handschrift nach auch die folgende, nicht unterzeichnete Aufstellung aus dem Jahre 1663 her[2];

[1] Auch die Schreibart „Wesenitzer" findet sich.

[2] Diese Aufstellung teilt schon Spitta, J. S. Bach, Band I, S. 197 Anm. 37 mit; jedoch dürfte ihr nochmaliger Abdruck hier im Zusammenhange gerechtfertigt erscheinen.

Waß zu einer bestellenden Capellen von nohten. 1663.

Auff Ew. Hochlbl. Magnif. Hochgönstiges Begehren habe unter dienstgehorsamer Schuldigkeit nach entwerffen wollen, was zu einer zum Theil bestellten rechten Capell gehörig, und welche personen zu derselben dienlich seyn würden. als.

1. Ein Director Musices
2. Ein Altist
3. Ein Tenorist
4. Ein Bassist
   (2.–4.: welche zugleich in frantzösisch Music eine Viol. gebrauchen könnten.)
5. Zwo sowoll in rechter alß in frantzösischer Music bestelte Violisten, so bereits hier seyn.
6. Ein Viola da Gambist, welcher auch schon hie ist.
7. Ein Organist, der ebenmäßig alhie ist.
8. Ein Trombonist od. Fagottist so zugleich eine Stimme singet und in frantzösischer und rechter Music ein Violin gebraucht.
9. Ein Cornetist der in frantzösischer Music ein Violin gebraucht
10. Zwo Capellknaben
11. Ein Calcante

Summa 13. personen.

Zu einer Durchführung dieses Planes scheint es nicht gekommen zu sein. Jedenfalls ist die Kapelle nach dem Tode Christian Ludwigs 1665 aufgelöst worden. Aus den letzten Jahren ihres Bestehens sind außer den Trompetern Moritz Christoffel Dickholz, Jost Tobias Nolop (1660) und Samuell Grimm (1661) noch drei Musikanten zu erwähnen, die später auch anderweit bekannt geworden sind: Stephan Rinck, Johannes Georg Kühnhauß und Dietrich Becker.

Rinck wird am 12. November 1661 mit 80 Rthl. und freiem Tisch bei Hofe als Musikant angestellt; er beschließt seine Laufbahn als erster Violinist in der Dresdener Hofkapelle mit einem Gehalt von 350 Thl.[1].

Kühnhauß hat seine feste Anstellung als Hofmusikus und Sänger mit einer vorläufigen Besoldung von 100 Rthl. am 2. Januar 1661 erhalten, ist aber schon seit Oktober 1660 in der Kapelle beschäftigt gewesen. Am 17. Juli 1661 bittet er den Herzog um den Konsens, neben seiner Tätigkeit in der Hofmusik die Stelle eines Stadtkantors in Celle annehmen zu dürfen, zu der er berufen, da der bisherige Kantor Konrektor geworden. Dies Gesuch wird bewilligt. Nach einer handschriftlichen Notiz in einem Manuskript-

[1] Über seinen Lebensgang im einzelnen vgl. Eitner, Quellenlexikon Bd. VIII, S. 214 und die dort angeführten Stellen bei Fürstenau.

Sammelbande in der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek zu Berlin (Ms. 9300), der aus seinem Besitze stammt und auch eine Matthäus-Passion seiner Komposition enthält, ist Kühnhausen — so wird er dort genannt — bis 1714 Kantor in Celle geblieben.

Der dritte, Dietrich Becker, muß schon vor 1662 Mitglied der herzoglichen Kapelle gewesen sein, denn am 13. Januar dieses Jahres befürworten zwei Geheime Räte ein Gesuch Beckers, sich „zur mehreren Wissenschaft in seiner Profession" fortbegeben zu dürfen; er wolle sich auf jeweiliges Erfordern wieder stellen. Es wird ihm dann Urlaub und Vorschuß zu einer Reise nach Hamburg und Lübeck zugebilligt. 1668 ist Becker Ratsmusikant in Hamburg[1]; eine ganze Reihe von Kompositionen hat er drucken lassen[2]; die Choralmelodie „Warum soll ich mich denn grämen" wird ihm zugeschrieben[3]. —

Unter der Regierung des lebensfrohen, vielgereisten und prachtliebenden Herzogs Georg Wilhelm (1665—1705) ward die Hofhaltung in Celle eine der glänzendsten Deutschlands. Die Herzogin Eleonore, aus dem französischen Adelsgeschlechte Desmier d'Olbreuze stammend, hatte eine ganze Hugenottenkolonie nach Celle gezogen, und unter ihrem Einflusse und durch das Streben Georg Wilhelms, dem Vorbilde des Pariser Hofes nachzueifern, hatte das Hofleben sowohl in seiner ganzen Einrichtung, als auch in der Besetzung der einflußreichen Posten, ein durchaus französisches Gepräge erhalten[4]. Auch die Kapelle wird aus französischen Musikern neugebildet, und die Musik ihrer Heimat wird nun die „rechte".

Die ersten Notizen über die Hofmusik Georg Wilhelms finden sich in dem Beamten- und Dienerverzeichnis von 1681. Sie be-

---

1 Vgl. Walther, Musikalisches Lexikon S. 82.

2 Vgl. Eitner, a. a. O. Band I, S. 399.

3 Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890. S. 21.

4 Über den Celler Hof in dieser Zeit vgl. die ausführlichen Berichte bei Grégoire Leti, Abrégé de l'histoire de la maison Serenissime et Eléctorale de Brandenbourg, Amsterdam 1687, S. 307—348; Horric de Beaucaire, Une Mésalliance dans la Maison de Brunswick, Paris 1884, und die von Pirro in der Riemann-Festschrift 1909 veröffentlichten Briefe von Reisenden, S. 334 und 337. Die Geschichte der Hugenottischen Gemeinde in Celle behandelt Tollin in „Geschichtsblätter des deutschen Hugenotten-Vereins", Zehnt II, Heft 7, 8 und 10. Magdeburg 1893.

steht aus dem alten Hoforganisten Weßnitzer, dem Hofkantor Hickethier, einigen Hof- und Feldtrompetern, dem Kapellmeister Philippe la Vigne und den Musikanten Pecour, de la Selle, Josse, Tourneur genannt Harry, Robeau, Gaudon und Griffon. Als Orgelmacher kommt Joh. Bernh. Seile hinzu. Die Musikanten werden jedesmal „extra honoriert, wenn Komödien agiert werden“[1].

Von 1684 an läßt sich der Stand der Kapelle an der Hand der Kammerrechnungen bis zur Auflösung nach Georg Wilhelms Tod (1705) von Jahr zu Jahr verfolgen. Die Veränderungen sind gering; der Grundstock bleibt in einem Zeitraum von über zwanzig Jahren der gleiche. Diese Stetigkeit muß ein ausgezeichnetes Zusammenspiel und so den guten Ruf der Kapelle vor allem bewirkt haben.

Im Rechnungsjahr 1684 auf 1685 besteht die Hofmusik aus folgenden Persönlichkeiten:

Wolfgang Weßnitzer, Hoforganist.
Johann Laurentz Hickethier, Hofkantor.
Claude Pécour[2].
Thomas de la Selle.
Guillaume Josse.
Denis de la Tourneur.
François Robeau[3].
Louis Gaudon.
Saint-Amour.
Étienne Forlot.
de Courbesar[4].

---

[1] Hierzu sei bemerkt, daß bis 1681 eine gemeinsame Theatertruppe der Höfe in Celle und in Hannover bestand, die abwechselnd in beiden Residenzen spielte (vgl. von Malortie, Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses und Hofes, 4. Heft, Hannover 1864, S. 118). Die dann gebildete besondere Celler Truppe bestand aus 12—16 Komödianten. In den Akten wird Schauspiel und Oper nicht getrennt: „Comoedien und andere Lustspiele“ lauten die Rubriken, und die „Komödianten“ werden nur ausnahmsweise als Sänger kenntlich gemacht. Der Aufwand für das Theater ist beträchtlich gewesen; so im Jahre 1884/85 6900 Rthl., 1690/91 sogar über 8800 Rthl. Im Jahre 1700 wird die Truppe aufgelöst; Bach hat also keine Oper mehr in Celle gehört.

[2] Er mag ein Verwandter des Tanzkomponisten Louis Pécour gewesen sein (vgl. Eitner a. a. O. Bd. VII, S. 349 und Gerbers Lexikon 1790). Auch Claude Pécour ist in Celle gleichzeitig Pagentanzmeister.

[3] Später auch Robbeau geschrieben.

[4] Es findet sich dieser Name auch als: Courbesache, Courbesatre, Courbesaitre, Courbesastre; Pirro nennt ihn a. a. O. Courbasature.

de la Garenne[1].
Piere Marechal[2].
Mignier.
Hierzu tritt im Jahre 1690/91 noch
Pierre de Vivier[3].

Für den im Jahre 1692/93 gestorbenen Robeau tritt Henry de(s) Hays ein[4]. 1697 erhält die Kapelle einen Zuwachs durch Bernhard Graep, der auch aus Frankreich gekommen zu sein scheint[5]; 1698 durch Johann Ernst Galliard, einen Schüler Marechals. Galliard ist als Sohn eines Perückenmachers in Celle geboren. Nach weiterer Ausbildung in Hannover unter Farinelli und Steffani wird er in London Kammerhoboist und schließlich Kapellmeister. Er stirbt dort 1749, zahlreiche gedruckte Kompositionen, auch einige Opern hinterlassend[6].

Im Rechnungsjahre 1698/99 werden dann noch Ernst Heinrich Grimm und Hans Jürgen Vo(i)gt[7] von „Ser^{mi} Dragoner Guarde zu Hoff Musikanten mitangenommen". Dadurch erhöht sich die Zahl der eigentlichen Kapellmitglieder einschließlich des Kapellmeisters auf 18. Auch die letzten Jahre bringen nur unbeträchtlichen Wechsel. Pietro Augustino Bonadei ersetzt den am 14. Januar 1698 verstorbenen de la Tourneur, scheidet Neujahr 1705 wieder aus und wird seinerseits durch Johann Franciscus Graep abgelöst. Im Jahre 1704 verliert die Kapelle durch den Tod die Mitglieder Grimm und Courbesas[8].

---

[1] Auch Garrene genannt.

[2] Oder Marechals.

[3] Oder Vivierre.

[4] Vielleicht ist er mit dem Komponisten de la Haye identisch, über den J. Ecorcheville (Vingt Suites d'Orchestre, Berlin und Paris 1906, Band I, S. 9) nichts ermitteln konnte. Da Georg Wilhelm im Winter 1663/64 sich längere Zeit in Kassel aufhielt (Horric de Beaucaire, a. a. O. S. 31), ist diese Vermutung nicht von der Hand zu weisen.

[5] Als er das Geld für die Zureise ausgezahlt bekommt, wird aus französischer Währung in Taler umgerechnet.

[6] Siehe Walther a. a. O. Eitners Angabe (l. c. IV, S. 131), Galliard sei um 1687 geboren, dürfte hiernach nicht zutreffen. Weitere Nachrichten über ihn finden sich in beiden Ausgaben des Gerberschen Lexikons, sowie in Chrysanders Händel-Biographie Band I, S. 375/6.

[7] Vogt ging später nach Ansbach, wo er noch 1732 als Oboist und Geheimkanzlist angestellt war. Vgl. Walther, a. a. O. S. 640.

[8] Vgl. Pirro, J. S. Bach S. 26.

Im gleichen Jahre stirbt der Hofkantor Hickethier; sein Nachfolger heißt Franz Nagell. An die Stelle Weßnitzers, der 1697 nach 36jähriger Tätigkeit als Hoforganist verschieden ist, tritt am 24. Mai 1698 der als Mitglied der Kapelle obengenannte Louis Gaudon[1], der aber als Musikant weiter geführt wird. Daneben beruft ein Dekret vom 24. September 1697 Arnold M. Brunckhorst, auf den hernach näher eingegangen werden soll, zum Organisten der Stadtkirche. Er bezieht sein Gehalt vom Hofe.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die Hofhaltung der unglücklichen Tochter Georg Wilhelms, Sophie Dorothea, die nach ihrer Scheidung von dem Prinzen Georg Ludwig von Hannover seit 1696 auf Schloß Ahlden bei Celle gefangen gehalten wurde, im Herbst 1699 in der Person Friedrich Wilhelm Ulrichs einen eigenen Organisten erhält.

Die Besoldungsverhältnisse der Hofmusik sind als günstig zu bezeichnen und überaus stetig; Zulagen werden während der zwanzig Jahre nur ganz vereinzelt gewährt. Der Kapellmeister bezieht jährlich 512 Rthl. 21 Gr., die Musikanten und Hoboisten 150 Rthl. 21 Gr., nur wenige stehen sich besser, z. B. de Hays, der 200 Rthl. 21 Gr. erhält. Grimm und Vogt müssen sich mit 90 Rthl. 21 Gr. begnügen, weil sie daneben noch als Gardedragoner besoldet werden. Der jährliche Gesamtetat der Kapelle beträgt um 1700 2666 Rthl. 27 Gr. einschließlich des Gehaltes zweier Diener für die Musikanten und Hoboisten. Bei der Auflösung der Kapelle wird jedem Mitglied der Sold eines halben Jahres und eine Extragratifikation ausgezahlt; die Mehrzahl erhält 254 Rthl. 21 Gr.

Von den übrigen zur Hofmusik zu rechnenden Personen wird der Hofkantor mit 97 Rthl. 15 Gr. 5 H. honoriert, Gaudon in seiner Eigenschaft als Hoforganist mit 183 Rthl., der Organist Ulrichs in Ahlden nur mit 12 Rthl. Für Brunckhorst sind 37 Rthl. 18 Gr. und 11 Rthl. Kleidergeld ausgesetzt.

Auffälligerweise werden die Musiker bei den stets sehr freigebig an hohe und niedere Hofangestellte verteilten Weihnachtsgeschenken übergangen. Überhaupt werden nur selten „Gnadenverehrungen"

[6] Vgl. Tollin, Heft 7, 8, 40, Heft 10, S. 14. Als sein Vorname wird dort Charles angegeben. Er ist 1714 noch am Leben. Kantor der französischen Gemeinde war Gabriel Migault.

gegeben: 1697 „dem Stadt-Musikanten alhier Ulrich Johann Vogt von Johanni 1695 bis Weihnachten 1696, damit er nach der Music auf der Trompett lernen möge, alß auch für eine Geige und Saiten 34 Rthl. 27 Gr.". Im Rechnungsjahr 1699/1700 wird notiert: „Dem Kommandierenden George Casarotti[1] restituiret diejenigen einem Königl. Englischen Hautbois zur Verehrung gegebenen 80 Stück Dukaten". 1705 werden dem gewesenen Fürstl. Plönischen Trompeter Daniel Schuberts 10 Rthl. behufs Fortsetzung seiner Reise geschenkt. Schließlich erhält einmal Brunckhorst „zur Einrichtung einer neuen Stimme, vox humana genandt, in der Stadt Orgel alhier 24 Rthl."[2].

Für die Erhaltung der Schloßorgel, die in recht schlechtem Zustande gewesen zu sein scheint, macht der Herzog wiederholt Aufwendungen; so bekommt 1687 der Orgelmacher Martin Vatter aus Hannover für Reparatur dieser Orgel „mit dem Tremulant" 22 Rthl.; 1701 der Celler Orgelbauer Bernhard Heinrich Feiser, der im Jahre 1691 auch „zur Aufwartung bey Anwesenheit der frembden Herrschaft an denen Instrumenten" herangezogen wird, 120 Rthl. für eine gründliche Instandsetzung; auch 1703 und 1704 hat er Ausbesserungen vorzunehmen.

Zu allen diesen Ausgaben tritt der erhebliche Aufwand für das aus 8 Trompetern und 2 Paukern bestehende Korps, das z. B. im Jahre 1699/1700 1615 Rthl. kostet. Das höchste Gehalt bezieht der Hoftrompeter Anthoni Franck; er hat außerdem beträchtliche Nebeneinnahmen; so werden ihm 1686 für Anweisung des Johann Langschmidt zur Trompeterkunst 100 Rthl. Lehrgeld und 60 Rthl. für Kleidung usw. des Lehrlings zugeteilt.

Noch ein Trompeter verdient hervorgehoben zu werden: von 1681 bis zur Auflösung des Hofstaates findet sich in der Liste des Trompeterkorps der Name Johann Pach[3].

Vermutlich ist es dieser Mann gewesen, der dem jungen Sebastian Bach die Wege in Celle geebnet hat. Es ist anzunehmen, daß er, der den in dieser Zeit häufig Pach geschriebenen Familiennamen

---

[1] Cazarotti war Premier valet de Chambre. Vgl. Leti, a. a. O. S. 345.

[2] Die Stadtorgel ist 1653 erbaut worden. Vgl. E. Spangenberg, Historisch-topographisch-statistische Beschreibung der Stadt Celle. 1826. S. 256.

[3] Er wird auch Jan oder Jean Pack genannt.

und den traditionellen Vornamen Johann führt und Musiker gewesen ist, den „Bachen" zuzuzählen ist. Einer von den sonst bekannten Johann Bachs ist er allerdings nicht; bei der Verzweigung und der Verbreitung dieses Geschlechtes, von dem noch keineswegs alle Linien klargelegt sind, spricht aber dieser Umstand nicht gegen die Mutmaßung, daß man es hier mit einem, wenn auch entfernten Verwandten Johann Sebastians zu tun hat, der ihm Gelegenheit verschaffte, die Celler Kapelle zu hören.

Daß Johann Sebastian, wie Schweitzer vermutet[1], als Geiger in der Hofmusik mitgewirkt haben sollte, ist nicht recht wahrscheinlich. Die Kammerrechnungen sind so eingehend und genau geführt, daß sich darüber irgendein Vermerk finden würde, es sei denn, daß er ohne Honorar mitgespielt hätte. Bei der stattlichen Besetzung der Kapelle wird aber wohl überhaupt kein Bedürfnis nach Aushilfsspielern vorhanden gewesen sein.

Auch Pirros[2] Annahme, der Leibarzt Scott in Celle habe als Schwiegersohn des Lüneburger Bürgermeisters Reinbeck Johann Sebastian an den Hof gebracht, dürfte nicht haltbar sein, weil es höchst fraglich ist, ob der junge, ärmliche Schüler Beziehungen zum Bürgermeister gehabt hat.

Schließlich führt wohl auch Spittas Hinweis[3], der Organist Brunckhorst habe vielleicht die Vermittlerrolle gespielt, kaum auf die rechte Spur. Dazu wäre Voraussetzung, daß Johann Sebastian wenigstens indirekt persönliche Beziehungen zu ihm gehabt hätte, oder daß Brunckhorsts musikalische Bedeutung eine solche gewesen wäre, daß sie den jungen lernbegierigen Musiker nach Celle gelockt hätte. Beides ist kaum zutreffend. Soweit sich aus den wenigen erhaltenen Kompositionen Brunckhorsts schließen läßt, ist er schöpferisch keine überragende Persönlichkeit gewesen; und wenn er als Orgelspieler Außerordentliches geleistet hätte, würde sich der Herzog seine Kraft für den frei gewordenen Posten eines Schloßorganisten gesichert und nicht den Musikanten Gaudon mit diesem Amte betraut haben. Was etwa vorhandene persönliche Beziehungen Johann Sebastians zu Brunckhorst anbetrifft, sind zwei Möglichkeiten als

[1] Albert Schweitzer, J. S. Bach. Leipzig 1908. S. 91.
[2] In L'Esthétique de Seb. Bach, S. 423.
[3] J. S. Bach, Band I, S. 198.

naheliegend zu erwägen: daß der Celler Organist der thüringischen, vor allem in Erfurt und Gotha ansässigen Familie Brunckhorst[1] angehört und diese irgendwie mit dem Bachischen Geschlechte in Verbindung gestanden hat, was nicht zutrifft, oder daß Brunckhorst vielleicht in Lüneburg auf der Schule gewesen ist und einer seiner früheren Lehrer den neuen musikbegabten Schüler an ihn nach Celle gewiesen hat. Nachforschungen in Schülerlisten u. dgl. aus der in Betracht kommenden Zeit haben aber auch nach dieser Richtung ein negatives Resultat ergeben[2]. Da aber diese Verzeichnisse nur unvollständig erhalten sind, muß die Frage noch als offen angesehen werden. Das Wahrscheinlichere aber ist, daß nicht Brunckhorst, sondern der ihm verwandte Trompeter Johann Bach dem zugereisten Michaelisschüler Zutritt zu den Proben und Aufführungen des berühmten Orchesters verschafft hat.

Jedenfalls ist jedoch Johann Sebastian Bach mit Brunckhorst in Celle zusammengekommen, und das schon rechtfertigt es, sich mit diesem zur Hofmusik gehörigen Stadtkantor etwas näher zu beschäftigen.

Arnold M. Brunckhorst — als zweiter Vorname findet sich Melchior, Martin und Matthias[3] — ist aller Wahrscheinlichkeit nach in Celle selbst geboren; denn schon im Jahre 1630 findet sich dort ein Balthasar Brunckhorst nach den Kirchenbüchern, in welchen die Familie dieses Namens in verschiedenen Zweigen bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts verfolgt werden kann. Wessen Kind Arnold gewesen, hat sich ebensowenig feststellen lassen wie sein Geburtsdatum[4]. Da das erste seiner sechs Kinder im Jahre 1698 geboren und er 1697 als Stadtorganist angestellt worden ist, dürfte er auch 1697, weil der Lebensunterhalt nun gesichert, geheiratet haben. Zwischen 1670 und 1675 wird etwa sein Geburtsjahr anzusetzen sein.

[1] Vgl. J. H. v. Falckenstein, Civitatis Erffurtensis Historia. Erfurt 1739. S. 810 und 961. Ferner „Unschuldige Nachrichten von alten und neuen theologischen Sachen" usw. Leipzig 1714. S. 595.

[2] Herrn Professor W. Görges und Herrn Dr. E. Müller in Lüneburg sei für ihre freundlichen Bemühungen gedankt.

[3] In den Kirchenbüchern wird er meist Melchior, aber auch Matthias genannt. Eine Gehaltsquittung ist mit der Unterschrift Arnold Matthias erhalten. Die Kammerrechnungen bezeichnen ihn durchweg als Martin.

[4] Herr Stadtküster Harthausen in Celle hatte die Freundlichkeit, die Kirchenbücher durchzusehen.

Brunckhorst ist Ende 1720 gestorben; seine letzte Gehaltsquittung trägt das Datum des 1. Oktober 1720. Er hat zuletzt 15 Rthl. vierteljährlich bezogen, also etwa 3 Rthl. mehr als zur Zeit seiner Besoldung durch den Hof.

Sonst hat sich über sein Leben, insbesondere über seinen Studiengang leider nichts ermitteln lassen. Von seinen Kompositionen haben sich drei gefunden: ein Klavierstück und zwei Kantaten. Letztere zeigen neben französischen und italienischen Einflüssen, die auf die Hofmusik und die Oper in Celle zurückzuführen sein dürften, in der Melodik der Arien, die eine von ihnen auch hinsichtlich der Textwahl einen so deutlichen thüringischen Einschlag, daß Brunckhorst entweder in Thüringen selbst oder vielleicht in Lüneburg, das ja im 17. Jahrhundert einen starken Zufluß von jungen Musikern aus dieser Gegend Deutschlands gehabt hat[1], sich gut mit thüringischer Musik vertraut gemacht haben muß. Von norddeutschen Vorbildern ist dagegen nichts zu spüren.

Das Klavierstück findet sich in einem handschriftlichen Sammelbande (P. 410) der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Berlin, zu dessen Hauptbestandteil — später ist manches dazu geheftet worden — sicherlich Seb. Bach Beziehungen gehabt hat. Das Stück Brunckhorsts ist von einem gewissen C. P. Hartung in Köthen geschrieben; von der gleichen Hand stammen darin Pièces pour le Clavecin solo di C. B. Linicke, der zu Bachs Zeit Kammermusikus in Köthen gewesen ist und mit ihm 1718 den Fürsten Leopold nach Karlsbad begleitet hat[2]; ferner enthält der Band Suiten von Monf. Ziegeler, wahrscheinlich jenem Johann Gotthilf Ziegler, der in Weimar Bachs Schüler gewesen ist[3], und schließlich die Aria der D-dur-Partita aus dem ersten Teile der Klavierübung[4] in einer von der Druckausgabe von 1731 recht abweichenden Fassung, die aussieht, als sei sie von einem mit der Satzkunst nicht recht Vertrauten aus der Erinnerung niedergeschrieben. Hiernach

---

[1] Vgl. W. Junghans, J. S. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg. 1870. S. 10 f.

[2] Vgl. Spitta, a. a. O. Band II, S. 985 und den Aufsatz Rudolf Bunges im Bach-Jahrbuch 1905, S. 14 ff.

[3] Spitta, a. a. O. Band I, S. 518 f.

[4] Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Band III, S. 94.

darf angenommen werden, daß diese Sammlung Klaviermusik überwiegend während Bachs Aufenthalt in Köthen (1717—1723) und in seinem Kreise entstanden ist, und daß Hartung wohl das Brunckhorstsche Stück aus einer Handschrift kopiert hat, die ihm Bach zur Verfügung gestellt hat. Daraus folgt aber gleichzeitig, daß Bach noch lange nach seinem Fortgange von Lüneburg mit Brunckhorst in Verbindung gestanden oder sich zum wenigsten ein lebhaftes Interesse für dessen Kompositionen bewahrt hat. Denn aus der Zeit von Bachs Besuchen in Celle kann das Klavierstück unmöglich stammen; es muß vielmehr etwa zwischen 1715 und 1720 entstanden sein. Es ist als „Sonata ex A♯ di Mons. Brunckhorst" und als „Sonata in poco presto" bezeichnet und so unverkennbar dem Typus des zweiteiligen Sonatensatzes Scarlattis nachgebildet, daß man es nicht früher ansetzen kann. Da Domenico Scarlatti 1685 geboren ist und kaum in der ersten Periode seines Schaffens diese neue Form gefunden hat[1], ist nicht anzunehmen, daß sich vor etwa 1715 Abschriften solcher Sätze in Deutschland verbreitet und Brunckhorst zum Muster gedient haben. Seine Sonata ist ein frisches, durchweg in Sechszehnteln dahinfließendes Stück von 78 Zweiviertel-Takten. Mit der typischen kleinen Imitation beginnend, verarbeitet es meist zweistimmig drei Motive, schließt den ersten Teil auf der Dominante, läßt mit ihrer Tonart den zweiten Abschnitt anfangen und führt das thematische Material durch verschiedene Tonarten nach A-dur zurück. Es ist wohl eine der frühesten Proben dieser Form auf deutschem Boden, und deshalb Bachs Interesse daran erklärlich.

Die beiden Kantaten Brunckhorsts haben sich ebenfalls in Sammelbänden der genannten Bibliothek gefunden, und zwar in den gleichen, welche die fünf, bisher allein bekannt gewordenen Vokalwerke Georg Böhms überliefert haben. Die eine — in Ms. 2500 — ist bezeichnet: „In Fest. Nativit. Christi â 6 Strom. 4. Voc. di Mr. Brunckhorst", die andere — in Ms. 2120 —: „Partitur Auff Ostern de A. M. Brunckhorst"; diese trägt auf der Titelseite die Notiz: „Scriptum Zelle d 8. Octob: 1720 DHC Vornwaldt"[2].

[1] Vgl. Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, 1899, S. 425.

[2] Über ihn ließ sich nichts ermitteln.

Das bedeutsamere Stück ist die Weihnachtskantate, deren Text besondere Beachtung verdient. Er besteht aus den Versen 1—14 des 2. Kapitels des Lucas-Evangeliums mit eingelegten freien Strophen, die zu Arien und Chören verarbeitet werden, während die Bibelworte als Rezitative behandelt sind. Man hat also den gleichen Evangelientext in der gleichen Weise verwendet vor sich, wie im ersten und zweiten Teile des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach, wobei noch auffällt, daß das frei Hinzugedichtete bei Brunckhorst sich hier und da in Stimmung und Gedanken mit den madrigalischen Einschiebseln bei Bach berührt. So entsprechen dem Bachschen Arientexte: „Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu seh'n" mit der späteren Zeile: „Eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben" hier die Worte: „. . . . . es gehet die Sonne zu Mitternacht auf, drum richtet nach Kanaan alles den Lauf" und „Schönster Schatz, wer mag dich schätzen . . . . ., was geht über dein Ergetzen." Bei Brunckhorst heißt es:

„Mein Jesu, ist denn kaum
Für Dich im Stalle Raum;
So wollt'st Du Dir erwählen
Den Platz in meiner Seelen;
Hie will ich nach Verlangen
Im Glauben Dich empfangen."

während sich im Weihnachtsoratorium an der entsprechenden Stelle der gleiche Gedankengang der überhaupt weiteren Ausführung wegen zerlegt findet: „Er ist auf Erden kommen arm"; „Der die ganze Welt erhält, . . . Muß in harten Krippen schlafen" und „Mach' dir ein rein sanft Bettelein, zu ruh'n in meines Herzens Schrein." Und wie bei Bach ergeht bei Brunckhorst die Aufforderung an die Sterblichen, ihre Stimmen mit denen der himmlischen Heerscharen zu vereinen.

Aus der Wahl des gleichen Textes und der Ähnlichkeit in der Art seiner dichterischen Verarbeitung läßt sich jedoch ohne weitere, bisher noch nicht aufgedeckte Anhaltspunkte nicht der Schluß ziehen, daß Bach in seinem 1734 geschriebenen Weihnachtsoratorium von der jedenfalls vor 1720 entstandenen Kantate Brunckhorsts, die er vielleicht gekannt haben mag, beeinflußt ist. Es ist vielmehr anzunehmen, daß beide Texte auf eine gemeinsame Urform zurückgehen,

die im wesentlichen traditionell festgestanden und in Thüringen ihren Boden gehabt hat[1]. Grade die Wahl dieses Evangelientextes und seine oratorienhafte Formung spricht dafür, daß sich Brunckhorsts Entwicklung nicht ohne Einwirkung thüringischer Vorbilder vollzogen hat.

Auch der Text der Osterkantate Brunckhorsts beruht auf der Evangelienlektion. Er besteht aus den Versen 1—8, Kap. 16, des Markus-Evangeliums, die durch freie Einschiebungen erweitert sind. Auch hier werden in der Art der Passionen Betrachtungen der Gemeinde eingeflochten. Während aber bei der Weihnachtskantate die madrigalischen Stücke die Evangelienstellen sinnvoll verbinden, hat man es hier mit oft recht willkürlichen Füllseln zu tun, die beweisen, daß Brunckhorst in diesem, vermutlich von ihm selbst herrührenden Texte weniger auf dem festen Grunde kirchlicher Tradition gestanden hat; sonst würde er kaum die zum Michaelisfeste gebräuchlichen Verse des 118. Psalms „Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten" in die Osterkantate aufgenommen haben. Beiden Werken aber ist eine gewisse Plattheit der frei hinzugedichteten Teile gemeinsam.

Die musikalische Bearbeitung dieser Texte gleicht sich so sehr, daß man daraus wohl ein Bild der kompositorischen Fähigkeiten Brunckhorsts überhaupt gewinnen kann, da die bezeichnenden Eigentümlichkeiten kaum zufällig in zwei Schöpfungen so gleichartig und stark hervortreten können. Es sind dies besonders: Fehlen jeglicher Polyphonie, Einförmigkeit in der Tonartverwendung, eine glückliche, wenn auch wenig wandlungsfähige melodische Erfindung in den Arien.

Beide Werke werden durch eine einsätzige Symphonia eingeleitet, deren festlich-freudige Stimmung in der Weihnachtskantate durch zwei Waldhörner, in der Osterkomposition durch eine Trompete unterstützt wird. Die sich sogleich anschließenden Rezitative zeigen im Verlaufe der Stücke keine Besonderheiten; sie sind rein deklamatorisch gehalten und weisen hier und da bei den dafür traditionellen Stellen die üblichen Verzierungen auf. Nur die Verkündigung des Engels „Fürchtet euch nicht" usw. ist arioser gehalten und instru-

[1] Vgl. Spitta, a. a. O. Band II, S. 400/401.

mental akkompagniert, wobei übrigens die gleichen Worte („Freude", „wiederfahren", „Davids") koloriert werden, die schon Johann Rudolph Ahle in ganz ähnlicher Weise ausgeschmückt hat[1].

Diese Verkündigung ist dem Solobaß zugeteilt, während sonst in dem Werke der Tenor, wie üblich, das Evangelium rezitiert. In der Osterkantate hat dagegen auffallenderweise der Sopran die Rolle des Evangelisten[2]; nur werden auch hier die Worte des Engels am Grabe des Herrn („Entsetzet euch nicht") vom Basse vorgetragen.

Die Chöre, deren die Weihnachtskantate vier, die Osterkomposition nur drei enthält, sind durchaus homophon und mehr deklamierend als melodisch behandelt und leiden vielfach am Mangel rhythmischer Abwechselung. Sie lassen so Brunckhorsts Bekanntschaft mit den Chören der französischen Oper des 17. Jahrhunderts erkennen. Nur in zwei Sätzen wird die Eintönigkeit durch Episoden unterbrochen, in denen zwei Stimmen imitatorisch geführt werden, während die beiden anderen pausieren, um bald das gleiche zu bringen, wie die ersten zwei, die nun ihrerseits schweigen; zu einer vierstimmigen Verarbeitung kommt es nicht.

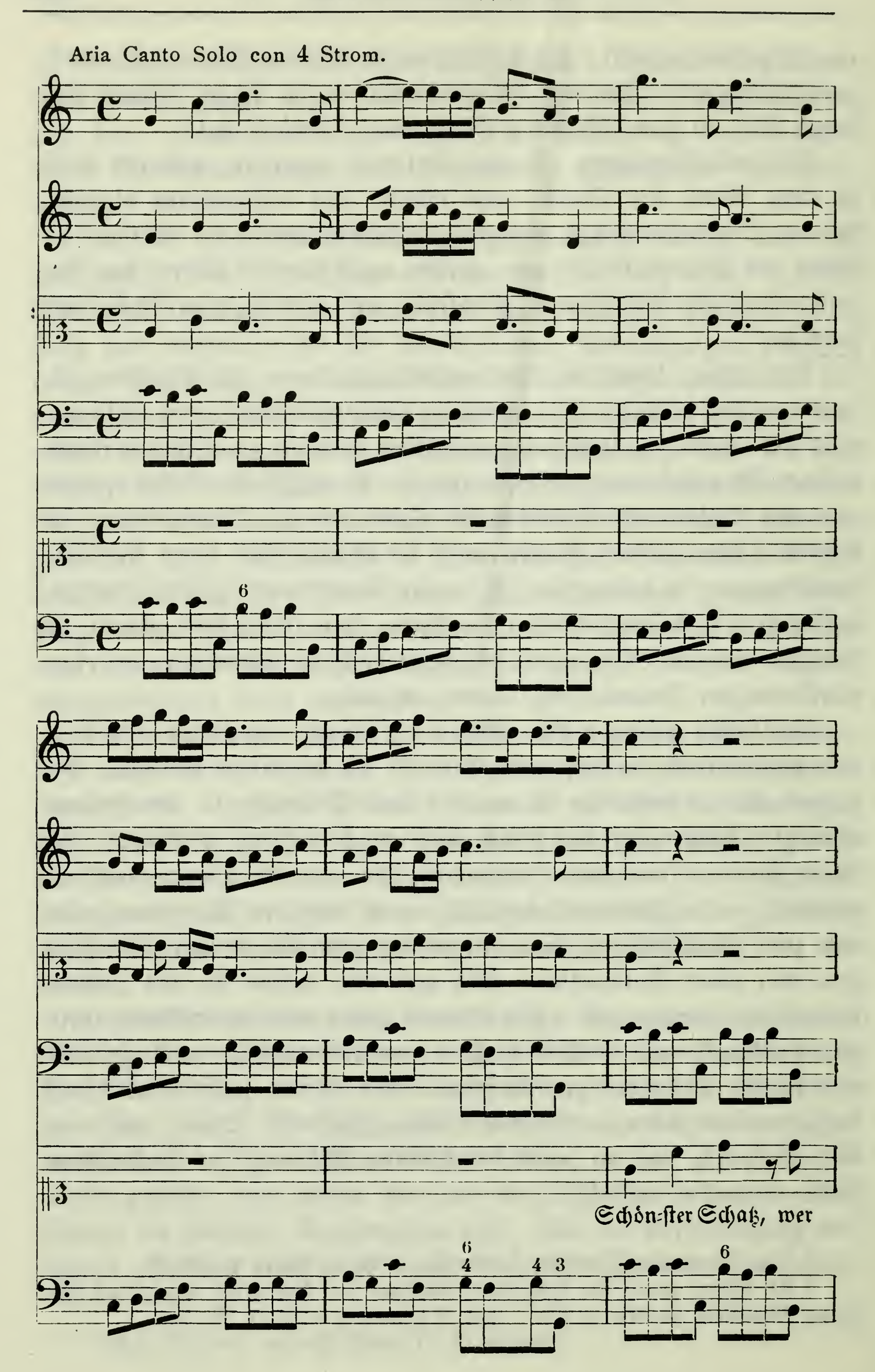
Am besten gelingen Brunckhorst die Arien, von denen jede Kantate vier enthält, so daß jede Stimme an die Reihe kommt. Sie zeigen alle die dreiteilige Form mit dem Mittelsatz in der entsprechenden Molltonart; der dritte Teil wird vielfach verkürzt. Die Arien sind — mit einer Ausnahme, die nur den Basso continuo aufweist, — instrumental begleitet, meist von den Streichern, eine von zwei Waldhörnern, eine andere von zwei Oboen und schließlich eine von einer Solovioline. Bis auf eine weisen sie alle Instrumentaleinleitungen auf. Die Themen geben dem Wortinhalte meist gut Ausdruck und werden fließend weiterentwickelt, auch geschickt mit kleinen Abänderungen versehen. Am besten trifft Brunckhorst innig-herzliche Töne, z. B. in der Arie „Schönster Schatz, wer mag dich schätzen", bei der auch die hübsche Führung der melodischen Linie angenehm auffällt:

---

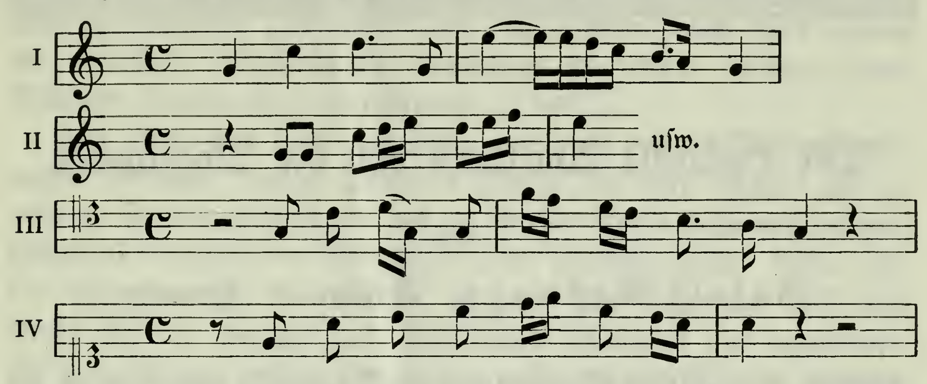
[1] Vgl. Denkmäler Deutscher Tonkunst. I. Folge, Band V, S. 92.

[2] Es scheint grade bei Ostertexten häufiger der Evangelist nicht durch den Tenor dargestellt worden zu sein. Vgl. Spitta, a. a. O. II, S. 419.

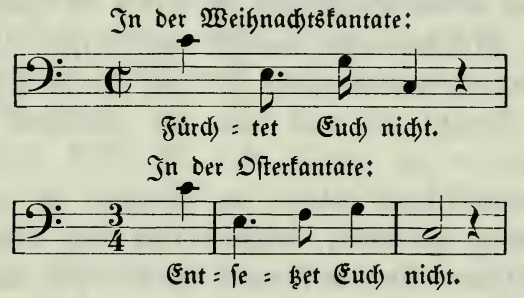
Aria Canto Solo con 4 Strom.



Daß aber auch seine melodische Erfindungskraft nicht eigentlich stark ist, beweist der Umstand, daß von den acht Arien vier den Anfang ihres Themas aus dem gleichen Material bestreiten:



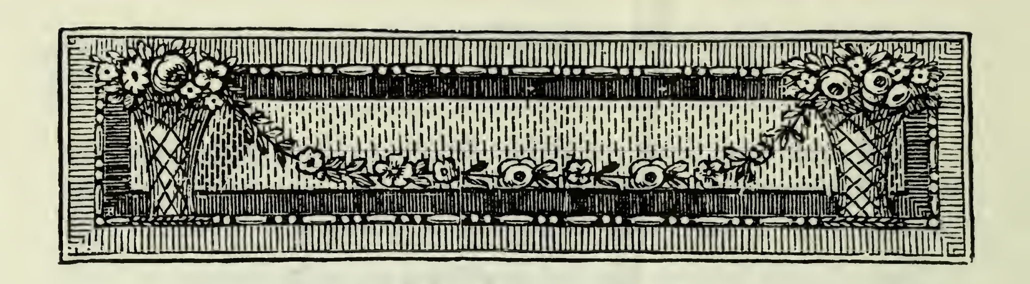
und Brunckhorst es liebt, für gleiche Worte die gleichen Motive zu verwenden:



Am störendsten macht sich die Monotonie der Tonart geltend. Beide Werke stehen in sämtlichen Stücken in C=dur, nur in den Mittelteilen der acht Arien bringt A=moll eine kurze Abwechselung.

Aus dieser Betrachtung der erhaltenen Kompositionen Brunckhorsts ergibt sich, daß er nicht die musikalische Persönlichkeit gewesen ist, Seb. Bach nach Celle zu locken oder gar ihn zu beeinflussen. Wenn dieser sich vielleicht das Klavierstück Brunckhorsts verwahrt hat, so ist dies aus Interesse an der Form geschehen, die der Komponist entlehnt hatte.

Um dies zu zeigen, sind die Kantaten eingehender besprochen worden. Der Ruf der Hofkapelle hat Bach veranlaßt, nach Celle zu wandern, und wahrscheinlich wird der „Hoff= und Feldtrompeter" Johann Bach es ihm ermöglicht haben, ihre Leistungen zu hören und aus ihnen zu lernen.



Die Hofweise Walthers von der Vogelweide.

Von

Rudolf Wustmann, Bühlau b. Dresden.

Unter dem Namen Walthers von der Vogelweide sind uns in der Colmarer Meisterliederhandschrift (15. Jahrhundert) zwei und in dem Singebuch Adam Puschmans (Ende des 16. Jahrhunderts) drei „Töne", d. h. Melodien oder musikalische Weisen, überliefert. Hat diese Überlieferung irgendwelchen oder gar keinen historischen Wert? Dürfen und können wir uns nach ihr Walthers Melodik selbst vorstellen?

Ein spätromanisches Portal im 15. und im 16. Jahrhundert noch gut erhalten zu finden, erscheint uns nicht wunderbar. Melodien sind flüchtigerer Art; es können sich bei ihrer Aufzeichnung Gedächtnis- und Schreibfehler eingeschlichen haben, auch künstlerische Willkür der Epigonen kann an ihnen bessern zu müssen geglaubt haben. Und doch kennen wir Walthers Texte, mit denen es sich ähnlich verhält, ganz genau; allerdings reicht bei ihnen die Überlieferung bis ins 13. Jahrhundert zurück. Und bei ihnen ruht die Sicherheit unserer Wissenschaft nicht nur auf ihrer besonderen Überlieferung, sondern zugleich auf der deutlichen Vorstellung, die wir aus vielen andren Quellen von der deutschen Sprache und Verskunst zu Walthers Zeit überhaupt haben, auf unseren sonstigen Geschichtskenntnissen von jener Zeit und auf der wissenschaftlichen Durcharbeitung des gesamten von Walther überlieferten poetischen Materiales. Auch über Walthers Melodik werden wir so lange nicht urteilen können, solange wie sie nicht in ihrem historischen Zusammenhang begriffen zu haben glauben dürfen. Zu den letzten Ausläufern dieses Zusammenhanges gehört es, daß Hans Sachs

vermutlich in dem guten Glauben, echte Walthersche Weisen vor sich zu haben, 1531 am 19. April in dessen „langem Ton" die Epistel auf den Pfingsttag (Act. 2) in Verse brachte und 1547 am 3. Oktober in Walthers „Kreuzton" den 122. Psalm; noch 1583 dichtete der schlesische Meistersinger Puschman zu einem solchen unter Walthers Namen ihm überlieferten „Ton"[1].

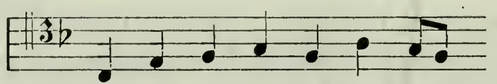
Das erste, was man tun kann, um diese bei den Meistersingern unter Walthers Namen gehenden Weisen auf ihre Echtheit hin zu prüfen, ist, daß man sie mit den an anderer Stelle aufbewahrten und philologisch gesicherten Strophenformen zusammenhält. Lassen sich die Strophen zu den Weisen singen? Im folgenden soll diese Probe für die weniger gut überlieferten Melodien nur angedeutet, für eine der am besten überlieferten aber möglichst genau durchgeführt werden. Die Aufgabe wird dadurch erleichtert, daß von den Waltherschen Melodien jede nur einmal überliefert ist; mehrfache Überlieferung, wenn auch voneinander abweichend, könnte uns wissenschaftlich unter Umständen noch wertvoller sein, liegt aber für Walther nicht vor.

Bei Puschman heißt die erste Weise, die er unter Walthers Namen bringt, der „lange Ton". Ihr Bau stimmt weder nach der Zeilenzahl noch nach der Silbenzahl jeder Zeile genau zu irgendeiner Textstrophe Walthers. Fragt man aber, ob dieser „lange Ton" aus einem bekannten echten Gesang Walthers entstellt sein könnte, so bieten sich sofort und allein die drei berühmten Vierundzwanzigzeiler dar:

Ich horte ein wazzer diezen; Ich saz uf eime steine; Ich sach mit minen ougen.

Es liegt kein Grund vor zu bezweifeln, daß auch diese Gedichte, obwohl sie nur aus Reimpaaren bestehen, gesungen vorgetragen worden seien; lassen sie sich doch auch aufgebaut ansehen aus zwei vierzeiligen Stollen und einem sechzehnzeiligen Abgesang. Dem einförmigen Bau dieser langen „Strophe" — wenn man für dieses Wort nicht das altdeutsche „Gesetz" vorzieht — und ihren schlichten Reimpaaren würden die häufigen Zeilenpaare der Melodie und die öftere Wiederkehr der Zeile
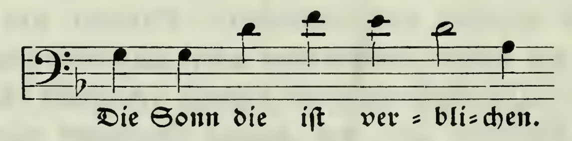
[1] Vgl. Puschmanns Singebuch, herausgeg. v. Münzer, S. 42 u. 43 und hier unten S. 443.



im Grunde nicht schlecht entsprechen. Dieser Zeilentyp[1] wie auch einige andere — der der ersten Melodiezeile und zweier Zeilen aus dem Abgesang — lassen sich auch sonst in der altdeutschen Melodik als anklingend nachweisen. Zur ersten Zeile des Abgesanges, die Puschman am Schlusse geblümt gibt:



vergleiche man den Melodieanfang[2]:



Den eigentümlichen Quintaufwärtsschluß der Zeile:



hat auch Walthers Zeit- und Berufsgenosse Spervogel[3]:



Ein Rekonstruktionsversuch dieses „langen Tones" auf Grund des philologisch gesicherten metrischen Schemas und der ruinierten (verlängerten) musikalischen Weise wäre denkbar, soll aber hier nicht unternommen werden. Es genüge zunächst die Feststellung, daß ein musikalischer Gesamteindruck dieser drei Gesänge Walthers annähernd vorstellbar ist, wozu wir auch die aus f gehende Tonart der Weise rechnen.

Einen zweiten Waltherschen Ton nennt Puschman „Kreuzton". Seine Strophe besteht aus zwei vierzeiligen Stollen und einem achtzeiligen Abgesang, dessen beide Hälften metrisch je einem Stollen gleichen und dessen zweite Hälfte auch musikalisch gleich der Stollenmelodie ist. Name und Bau dieser Strophe erinnern an Walthers

[1] Vgl. unten S. 454.

[2] Liliencron, Deutsches Leben im Volklied um 1530. S. 319.

[3] Jen. Hs., herausgegeben von Holz usw. I, 54.

textlich wohlbekanntes Kreuzlied, von dem bejahrten Sänger gedichtet und vorgetragen im Hinblick auf den bevorstehenden Kreuzzug Friedrichs II. vom Jahre 1228. In diesem Liede bestehen gleichfalls die Strophen aus zwei vierzeiligen Stollen und einem längeren Abgesang, der hier metrisch gleich drei Stollen ist. Es würden sich also die beiden letzten Drittel des Abgesanges auf die Stollenmelodie singen lassen oder wohl noch besser die Abgesangsmelodie, die von Zeile 9 bis 12 erklungen war, auf Zeile 13 bis 16 zu wiederholen sein, worauf in Zeile 17 bis 20 die Stollenmelodie schlösse: so wäre auch die Kreuzform im Melodiebau dem Gehör am eingängigsten. Die Silbenzahl der Zeilen stimmt zwischen musikalischer und textlicher Überlieferung zwar nicht genau überein, aber ungefähr, so daß die Überlieferung im einzelnen als mangelhaft bezeichnet werden muß, im ganzen aber als nicht unglaubwürdig. Wie denn auch die textliche Verwandtschaft zwischen dem von Hans Sachs gewählten Psalm, der die Freude auf das himmlische Jerusalem ausdrückt, und Walthers Text, der das irdische Jerusalem und damit das Himmelreich zu gewinnen auffordert, kein Zufall sein wird. Auch hier wäre eine Rekonstruktion der Waltherschen Melodie denkbar. Die feierlich ernste Weise ist dorisch; es ist darin eine Verbindung von äußerer Müdigkeit (zwei fallende Zeilen am Anfang) und großer, getroster Zuversicht und Ergebenheit (sinkende Oktavenleiter der letzten Stollenzeile), unterbrochen von sich aufschwingenden Zeilen.

Noch einen dritten Ton bietet uns Puschman unter Walthers Namen; da er bis jetzt noch nicht veröffentlicht ist — Münzer nannte ihn „unbedeutender, konventioneller" und überging ihn —, sei er hier zunächst mitgeteilt[1]. In Puschmans Singebuch liest man Blatt 175 oben:

Im feinen ton Walters. hatt 12 reim. Ein trost der betrübten Christen. Esa. 16

und von den unter dieser Überschrift eingetragenen fünf Strophen Puschmans, gedichtet am 18. 12. 1583, ist der ersten die Weise übergeschrieben:

[1] Der Verwaltung der Breslauer Stadtbibliothek sei für die Erlaubnis, die kostbare Handschrift in Dresden zu benutzen, geziemend Dank gesagt.

Das ein=und=ſech=zig=ſte Ca=putt
Da rumb ſal=bet mich der Herr mein

E=ſa=i=e uns mel=den tutt
Und hat mich ge=ſen=det her=ein

Ü=ber mir iſt der Geiſt des Her=ren Her=ren
Das ich ſoll pre=di=gen na=he und fer=ren.

Abgeſang.

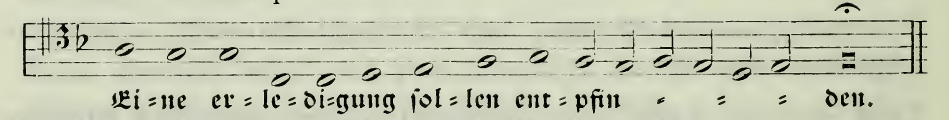
den Ar=men ver=laſ=ſen eh= = len=den

und die zer=broch=ens Her=zens hie

die=ſel=bi=gen die ſol ich hie ver=bin=den

den Ge=fang=nen an al=len En=den

den ſol ich pre=di=gen das ſie



Noch beſſer als der lange und der Kreuzton ſtimmt dieſes Strophenmaß zu einem echten waltheriſchen: zu den ſechs gewaltigen Strophen, die Walther — wohl zwiſchen Ende 1210 und

[1] An Stelle dieſer Note in der Hſ. ein Tintenfleck.

Anfang 1212 — in Sachen Kaiser Ottos IV. und zum Teil vor diesem gesungen hat. Bezeichnet man die Silbenzahl der Zeile mit einer Ziffer, die Endreime mit Buchstaben und die klingenden Reime durch angehängtes ⌣, so sind die Schemata:

	Puschman		Walther
1. 2. St.:	8a	1. 2. St.:	8a
	8a		8a
	11b⌣		11b⌣
Abgesang:	9c⌣	Abgesang:	7c⌣
	8d		8d
	11e⌣		11e⌣
	9c⌣		7c⌣
	8d		8d
	11e⌣		11e⌣

Es findet sich also nur die kleine Abweichung um einen Sprechtakt in den unter sich gleichen Zeilen 1 und 4 des Abgesanges, d. h. ein metrisch so geringes Abgleiten von der älteren Form, daß es sich auch musikalisch leicht korrigieren ließe. Daß aber auch die Melodik dieses Tones als waltherisch anzusprechen ist, läßt sich aus der Vergleichung ihres Zeilenmaterials wahrscheinlich machen. Sie ist ionisch; der alte Name „feiner Ton" mag, wenn nicht bis in Walthers Tage, so doch in eine Zeit zurückgehen, wo eine Ahnung davon noch lebendig war, daß es sich hier durchweg um Kaiser-, zum Teil um Reichshoftagsstrophen handelte.

Soviel über die Entsprechungsmöglichkeiten und Echtheitswahrscheinlichkeiten der drei Puschmanschen Walthertöne, zunächst namentlich in bloß metrischer Hinsicht. Wir kommen zu der mainz-colmarischen Überlieferung, zuerst auch hier wieder zu einem leider entstellten Stück. Die Colmarer Handschrift nennt eine ihrer Melodien:

Her Walthers guldin wyse.

Die Textstrophen, die sie dazu bietet, sind unwaltherisch, und Bartsch[1] hat geäußert, daß zu dieser Weise auch keine echten Strophen Walthers vorhanden seien. Ich halte es jedoch nicht für unmöglich, daß uns hier die Weise zu Walthers Minnelied „Frau Staete" erhalten ist, freilich auch nicht intakt. „Frau Staete" stimmt mit

[1] In seiner Ausgabe der „Meisterlieder der Kolmarer Handschrift" S. 156.

den hergehörigen Meisterliedern in der Silbenzahl der Stollen fast völlig überein; nur die letzte Stollenzeile hat bei Walther eine Silbe mehr. Auch daß die Meistersingerlieder in den ersten beiden Zeilen jedes Stollens jambischen Rhythmus mit klingendem Ausgang haben (7 Silben), während Walther trochäischen Rhythmus mit stumpfem Ausgang hat (7 Silben), erschwert die Annahme des waltherischen Ursprungs nicht wesentlich; derartige rhythmische Verschiebungen konnten sich bei der Silbenzählttheorie der Meistersinger leicht ergeben. Wirklich entstellt wäre aber jedenfalls das Ende des Abgesanges. Dagegen stimmt wieder die längere Anfangszeile des Abgesanges so auffällig mit Walthers langer Zeile an dieser Stelle überein, und ihr energischer Aufschwung so glücklich zu Walthers Ausrufen und entscheidenden Sätzen hier — besser als zu den ihr beigeschriebenen Meistersingerzeilen —, daß sie mir für die vermutete Identifizierung ins Gewicht zu fallen scheint. Dazu kommt, wie schon Runge mit Recht hervorgehoben hat, die besondere melodische Verwandtschaft dieser Weise — sie schließt mixolydisch, klingt aber vorher mehr ionisch — mit der zweiten in der Colmarer Handschrift überlieferten, deren genauerer Betrachtung wir uns nun zuwenden wollen[1].

Die Ansicht, daß wir es bei der in der Colmarer Hs. fl. 734 (Runge S. 162) mitgeteilten Melodie „Her Walthers von der vogelweyde hoffwyse oder wendelwys" wirklich mit einer verhältnismäßig sehr gut erhaltenen echten Weise Walthers zu tun haben, beruht auf folgenden Erwägungen.

In dem kunstvollen Strophenmaß, das der Weise zugrunde liegt, sind uns fünfzehn echte Textstrophen Walthers überliefert, deren jede für sich allein ein Gedicht bildet. Die Entstehung dieser Strophen oder kleinen Gedichte erstreckt sich etwa über zwanzig Jahre von Walthers Leben; Walther muß diese Weise selbst oft vorgetragen haben, zum Teil am Wiener Hofe, und dauernd gut gefunden haben. Ganz unverändert hat er sie dabei nicht gelassen; einige Strophen weichen in den ersten sechs Zeilen des Abgesanges bald hier, bald dort um je eine Silbe (Auftakt) voneinander ab,

[1] Zu einer dritten Weise Walthers, der gespaltenen, zu der wir echte Strophen haben, bietet die Colm. Hs. leider nur die leeren Notenlinien (Runge S. 194).

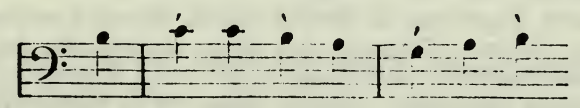
die Musik muß da also wohl einen Ton mehr oder weniger gehabt haben. Kleine Veränderungen an dem Bau der Weisen konnten so schon von ihrem Erfinder vorgenommen werden. In den Stollen stimmt nun die Colmarer Weise mit dem Metrum der Textstrophen ganz genau überein. In der ersten Hälfte des Abgesanges, wo schon Walther schwankte, hat auch sie kleine, einsilbige oder eintaktige Abweichungen; außerdem muß man nur in der vorletzten Zeile das dreitonige Schlußmelisma auf drei Silben bei Walther auseinandernehmen. Im ganzen decken sich das komplizierte metrische Gerüst der fünfzehnzeiligen Textstrophe und das der Melodie fast völlig.

Zu dieser metrischen Tatsache kommt der merkwürdige rhythmische Befund, daß die Weise ihrem inneren Rhythmus nach viel besser zu Walthers Zeilen paßt, als zu denen des fünfstrophigen Marienliedes, das in der Colmarer Handschrift ihr beigeschrieben ist. Um das zu zeigen, müssen wir wenigstens für einen Teil der Strophe Zeile für Zeile durchgehen. Jede Zeile dieser Kunst ist musikalisch ein in sich abgeschlossenes Glied.

Betrachtet man die erste Musikzeile jedes der beiden Stollen[1]



rein musikalisch, um sie auf Grund ihres melodischen Baues rhythmisch zu gliedern, so bieten sich als die unwillkürlich am stärksten zu akzentuierenden Töne das erste c und das g an, der erste höchste und der tiefste Ton, die Angelpunkte dieses Melodiestückes. Nebenakzente fügen sich dann ohne weiteres auf das zweite und auf das letzte h, so daß sich wie von selbst folgender Rhythmus aus der Tonfolge ergibt:



[1] Ich gebe dieses und die folgenden Notenbeispiele im Baßschlüssel zu bequemerer Kenntnisnahme. Alle achtelartig durch Querstrich verbundenen Notengruppen, gleichviel ob zwei, drei oder mehrtonig haben den Dauerwert einer ruhig gesungenen Silbe, wobei kleine Überdehnungen des Durchschnittsmaßes bei größeren Koloraturen natürlich sind.

Wie verhalten sich zu diesem dipodischen[1] Urrhythmus unsrer Zeile die zehn Stollenanfangszeilen der (unwaltherischen) Dichtung der Colmarer Hs.[2] und wie die dreißig echten waltherischen?

C Mary du bist das bernde ryß
Mary du bist das lebende zwy
Mary du bist der here tron
Mary du bist die porte gantz
Mary du bist der eymer rot
Mary du bist arones gert
Mary du bist die here rut
Mary du bist der vische czett[3]
Mary du bist die schon hester
Mary du bist die wys judith

W Waz wunders in der werlte vert!
* Dem einen git er schoenen sin
Mir ist verspart der saelden tor
Wie möht ein wunder groezer sin?
So we dir, welt, wie übel du stest!
Du bist vil nach gar ane scham.[4]
Nu wachet! uns get zuo der tac
Wir han der zeichen vil gesehen
Swer ane vorhte, herre got,[5]
Dich heizet vater maneger vil
Swer houbetsünde und schande tuot
Swer guot von disen beiden hat
Junc man, in swelher acht du bist,
La dirz ouch niht z'unmaere sin.
Ez troumte, des ist manic jar,
Die nu ze vollen boese sint
Die veter hant ir kint erzogen
Der sprichet, swer den besmen spar
* Wer zieret nu der eren sal?

---

[1] Über diesen Begriff vgl. die Studien von E. Sievers zur deutschen Metrik.

[2] Von der Colmarer Dichtung war bisher nur die erste Strophe veröffentlicht; ich verdanke den Text von Strophe 2 bis 5 der Verwaltung der Hof- und Staatsbibliothek in München. Walther zitiere ich in der Hauptsache nach der großen Ausgabe von Wilmanns (2. Aufl.).

[3] Vgl. Matth. 12, 40: Jonas in ventre ceti (Vulg.).

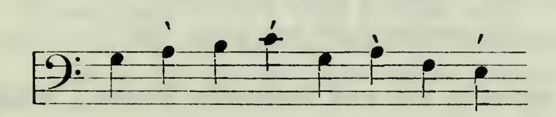
[4] Für die Betonung der Präposition in emphatischer, inniger Rede vgl. Wallensteins Tod III 18: Mar, bleibe bei mir! — Geh nicht von mir, Mar! Diese Betonung ist auch heute die unbewußt volksmäßige.

[5] Wegen der Betonung vgl. das zusammengezogene „Herrgott".

Mit worten und mit werken ouch
Mit saelden müeze ich hiute uf sten
Krist herre, laz mir werden schin
Der hof ze Wiene sprach ze mir
Min wirde diu was wilent groz
Künc Constantin der gap so vil
Zehant der engel lute schre
* Ob ieman spreche, der nu lebe,
Man sach den jungen fürsten geben
Ich hoere des die wisen jehen
* Der richter sprichet sa zehant

Mit Worten: keine einzige der zehn Colmarer Zeilen paßt zu dem natürlichen Rhythmus der Tonreihe; aber drei Viertel von Walthers echten Zeilen haben diesen Rhythmus. Der Dichter des Marienliedes — das läßt sich schon aus der ersten Zeile seiner Stollen erkennen — ist kein Dipodiker, sondern Monopodiker, er denkt in getragenen Versen, in denen fast jede Hebung gleichen Wert hat, er ist gemessenen Temperamentes, ein gelehrter Beispielsammler; er baut seine Zeilen nach der Silbenzahl der Melodie, aber ohne alles Gefühl für deren Schwung. Walther ist Dipodiker, ist es wenigstens in diesen Zeilen vorwiegend. Das Ergebnis wird noch günstiger für ihn, wenn man für die besternten Zeilen in emphatischem Deutsch auch den Rhythmus ´ ` ´ ` gelten läßt — fünf Sechstel seiner Zeilen stimmen dann zu dem Schwung der Tonreihe —; beachtenswert ist noch, daß die Zeilen 1, 20, 24 die beiden Angeltöne mit dem Stabreim schmücken. Man versuche es, irgendeine der Colmarer Zeilen zu der Tonreihe zu singen, und mache dann den Versuch mit Walthers Zeilen: man wird fühlen, wo die Töne zu Hause sind.

Die zweite Tonreihe hat, absolut betrachtet, umgelegten Rhythmus, d. h. die Hauptakzente liegen nicht auf der ersten und dritten, sondern auf der zweiten und vierten Hebung:



Wie verhalten sich dazu die colmarischen und wie Walthers Textzeilen?

C daz adam vß dem paradyß[1]
daz noe machet leydes fry
und den da kunig salomon
dadur ezechel one schranz
darjn daz liechte hymelbrot
die vsser eynem stene hert
die joseph also schone blut
der jonam jn dem magen hett
die aswerus von hertzen gar
die holofernum[2] sine lyt

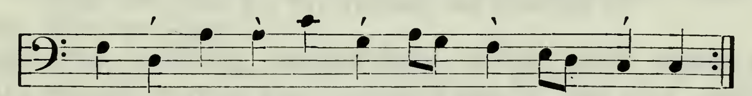
W wie manic gabe ist uns beschert
dem andern guot und den gewin
da sten ich als ein weise vor
ez regent bedenthalben min
waz dinge du alzan begast
got weiz wol, ich bin dir gram
gein dem wol angest haben mac
daran wir sine kunst wol spehen
wil sprechen diniu zehen gebot
der min ze bruoder nicht enwil
mit siner wizzende umbe guot
swerz an im weiz unt sichs verstat
ich wil dich leren einen list
und volges du der lere min
zu Babilone[2] daz ist war
gewinnent die noch boeser kint
daran sie bede sint betrogen
daz der den sun versume gar
der jungen ritter zucht ist smal
swer zuchte hat, der ist ir gouch
got herre, in diner huote gen
die grozen kraft der guete din

[1] So ist die altdeutsche und noch oberdeutsche Betonung dieses Wortes.
[2] Vgl. Anm. 1.

Walther, ich solte lieben dir
do lebte niender min genoz
als ich ez iu bescheiden wil
owe, owe, zem dritten we!
daz er gesaehe ie groeßer gebe
als er nicht lenger wolte leben
daz ein gerichte sül geschehen
gilt ane borg und ane pfant.

Wieder hat von den zehn Colmarer Textzeilen kaum eine (die vierte) den von der Tonzeile gebotenen Rhythmus; wieder stimmt dagegen von Walthers Zeilen gut die Hälfte (16) zu ihm. Auch bei diesen Zeilen ist die vorherrschend monopodische Tracht der Colmarer Zeilen und der dipodischere Schwung Walthers nicht zu verkennen. Die Umlegung des Tonrhythmus in der zweiten Zeile belebt den ganzen Stollen; daß die Textzeilen Walthers sich hier nicht in dem Umfang anschließen wie an den Rhythmus von Zeile 1, erklärt sich daraus, daß der umgelegte Rhythmus an sich eine sekundäre Erscheinung ist. Um so auffallender, daß überhaupt die Hälfte von Walthers zweiten Stollenzeilen in ihm gebildet ist, um so günstiger für die Anerkennung der Originalität auch dieser — nicht vierwelligen, sondern doppeltwellenpaarigen — Tonzeile.

Wir kommen nun zur dritten und Schlußzeile des Stollen:



C gesendet wart zu einer helffe sture
do in verließ das wasser vngehure
buwet hie vor von helffenbeyn so wehe
sach gen ein kung so rein und auch so speh
verborgen lag den juden zeyner speyse
ein messer slug vil schon und auch zu bryse
Vnd durre was, da er sie leyt in tempel
dry tag vnd nacht, daz ist uns ein exempel
da vasthi[1] hett herzornt sin gemüt so sere
verschriet, da ers wolt bringen umb ir ere
W * von dem, der uns uz nihte hat gemachet
daz er sich mit sin selbes muote swachet

[1] Hs. stisti.

* mich hilfet niht, swaz ich dar an geklopfe
daz mir des alles niht enwirt ein tropfe
diu von dir sint ze lidenne ungenaeme
din art ist elliu worden widerzaeme
* ein ieglich, kristen, juden unde heiden
als uns diu schrift mit warheit hat bescheiden
* und brichet diu, daz ist nicht rechtiu minne
der spricht diu starken wort uz krankem sinne
wie[1] sol man den für einen wisen nennen
der sol in zeinem toren baz erkennen
du la dir niht ze we sin nach dem guote
* so wis gewis, ez frumt dir an dem muote
* dem künge, ez würde boeser in den richen
* ja herre got, wem sol ich diu gelichen?
si brechent dicke Salomones lere
des sint die ungebatten gar an' ere
so pflegent die knechte gar unhövescher dinge.
* nemt war, wie gar unfuoge für sich dringe.
* und riten, swar ich in dem lande kere.
unt pflic min wol dur diner muoter ere.
* nu leide ich dir: daz müeze got erbarmen.
wan künec Artuses hof! so we mir armen!
dem stuol ze Rome, sper kriuz unde krone.
e stuont diu kristenheit mit zühten schone.
als wir ze Wiene haben dur ere empfangen?
da wart mit guote wunders vil begangen.
daz nie deheinez me wart also strenge
da wirt des mannes rat vil kurz und enge.

Wir haben diese Zeilen unakzentuiert gelassen, um dem musikalischen Leser hier in der Bildung eines eigenen Urteiles nicht vorzugreifen. Man erfühlt es, daß die kräftige, schöne Bewegung der Tonreihe in den trockenen Zeilen von C kein Äquivalent hat, wohl aber in Walthers strömenden Gedanken. Zweierlei ist namentlich auffällig. In der Tonzeile hängen die ersten ein oder zwei Takte nur lose an dem energisch und breit fallenden größeren Schlußstück; ja der erste Takt gehört musikalisch mit der fallenden Terz noch eng zu dem Schlusse der zweiten Zeile: man sehe, wie besonders die hier besternten Textzeilen Walthers mit der Cäsur am Anfang diesem eigentümlichen Bau innig entsprechen. Und man halte zu

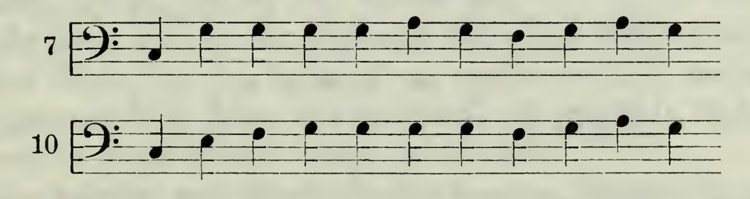
[1] Wie, das in den meisten Ausgaben fehlt, halte ich für musikalisch notwendig.

der abwallenden Kadenz der Tonzeile einerseits die lust- und harmlosen Ausgänge der Colmarer Zeilen, andrerseits die bald fragend, bald rufend, bald entscheidend, aber immer gehaltvoll aushallenden Waltherschen Stollenschlüsse!

Es ist nicht nötig, in gleicher Ausführlichkeit wie bisher die Untersuchung entlang dem Abgesang fortzuführen. Nur auf eines sei hier noch hingewiesen. Die neun Zeilen des Abgesanges sind musikalisch so zu drei Gruppen zusammengefaßt (3, 4, 2), daß die ersten beiden Gruppen mit einer steigenden Melodiezeile beginnen und tief schließen, die erste auf c, die zweite auf e; die zweizeilige Schlußgruppe aber beginnt hoch mit vier c̄, wovon sie sich in breiter Kadenz auf c herabschwingt. Dieser Abhebung der Kadenz trägt das Colmarer Mariengedicht keine Rechnung, indem es jede der drei Gruppen gleicherweise wieder mit dem eintönigen ‚Mary du bist' beginnen läßt. Fast alle Waltherstrophen dagegen haben hier zwischen der dritt- und der vorletzten Zeile eine starke Gedankencäsur, die dem überraschenden Sextensprung der Melodie vorzüglich entspricht. Auch vom Abgesang muß gesagt werden, daß die Colmarer Zeilen sich unter ihm wie eine Wachspuppe unter einem schönen Kleide ausnehmen, daß er aber Walthers echte Strophen passend schmückt[1].
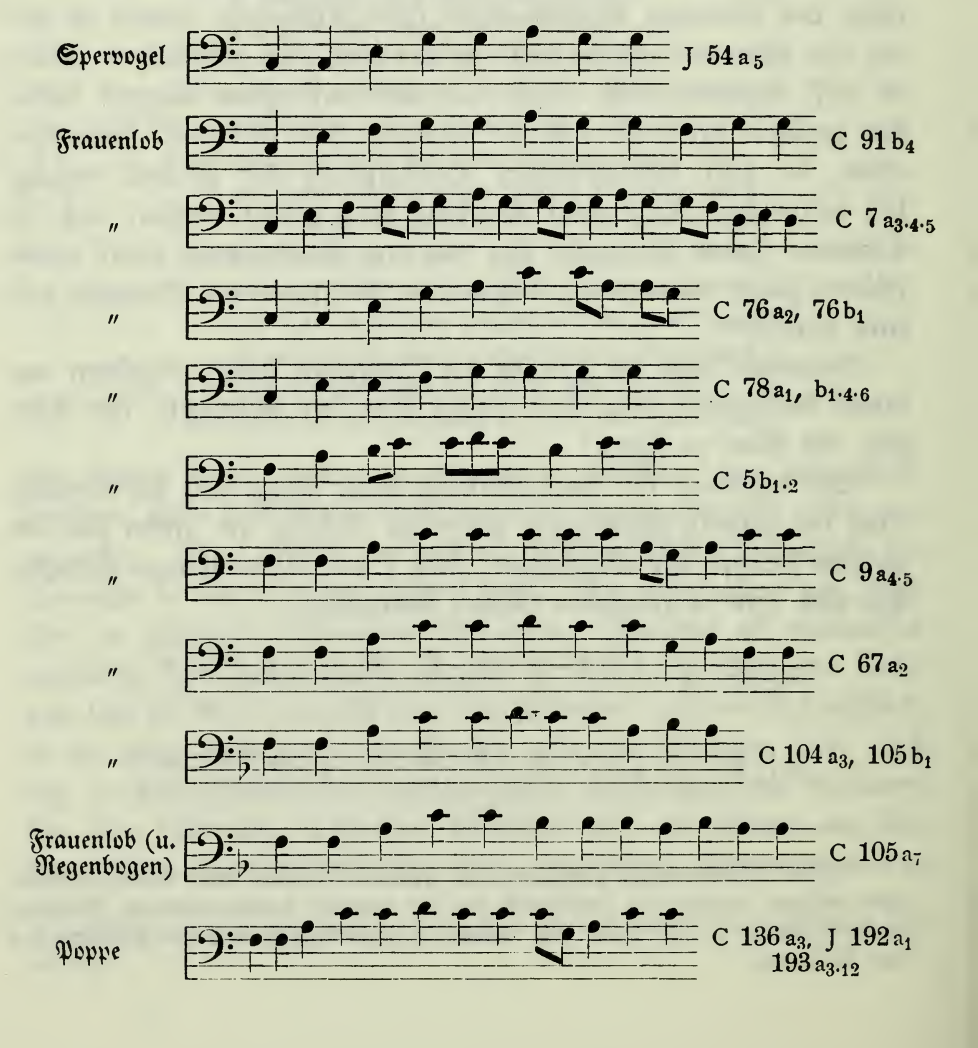
Vermögen uns die Formen der Tonreihen selbst, abgesehen von ihrem Verhältnis zum Text, nichts über ihre Geschichte, ihre Echtheit, ihr Alter zu sagen?

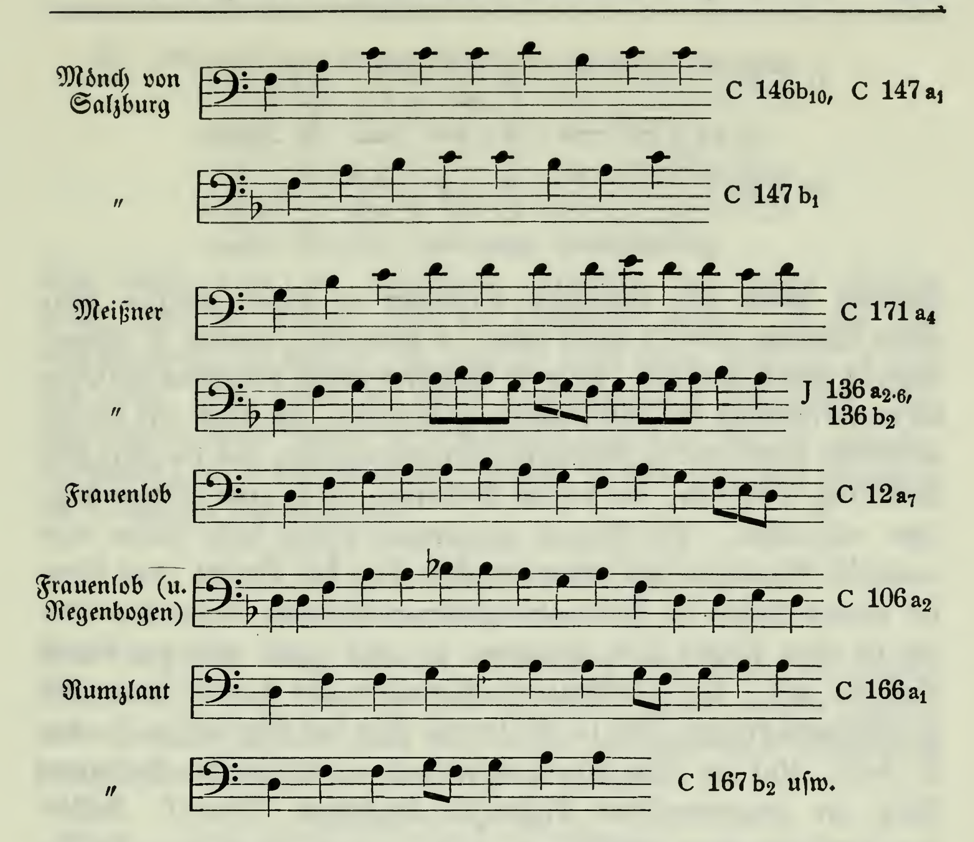
Wir beginnen die Beantwortung dieser Frage mit der Betrachtung der zusammengehörigen Zeilen zu Anfang der ersten und der zweiten Gruppe des Abgesanges, Zeile 7 und 10 der ganzen Strophe. Sie sind uns in folgender Gestalt überliefert:



[1] Eine Mittelstellung zwischen dem Colmarer Gedicht und Walthers Strophen nehmen zeitlich wie künstlerisch die drei metrisch hierhergehörigen Strophen ein v. d. Hagen II 137 unter dem Namen des Hardeggers und des Schulmeisters von Eßlingen.

Zeile 7 hat zwei Töne zu viel. Von den fünf Colmarer Zeilen, die aus den fünf Strophen zu ihr gehören, hat nur die erste, untergeschriebene elf Silben, in allen andern Strophen ist die Zeile neunsilbig wie bei Walther. Es empfiehlt sich, das erste a und das darauf folgende g zu tilgen, wodurch die gemäßeste Entsprechung zu Zeile 10 entsteht. Dieser Zeilentyp — ein tonus currens in der Quinte über dem ein- oder mehrtonigen initium, die Kadenz eine Sekunde nach unten und oben ausweichend — ist mit manchen Abweichungen im einzelnen eine der beliebtesten Tonreihen des Minne- und Meistergesangs gewesen. Walther selbst beginnt mit ihr seinen „feinen Ton" (s. oben S. 443). Aus der Jenaer und der Colmarer Handschrift verzeichne ich folgende Parallelstellen:

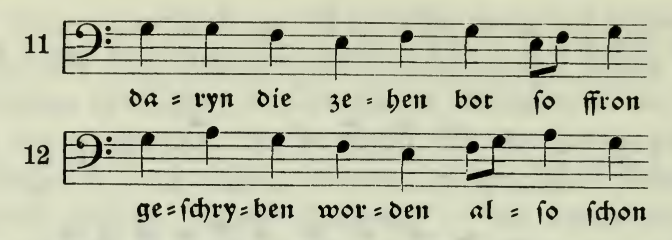




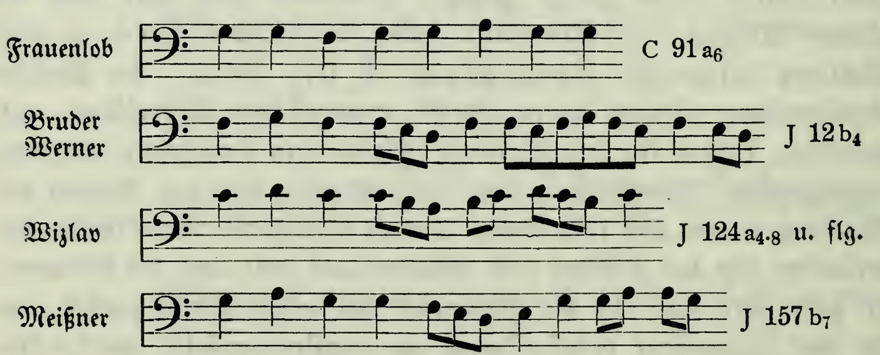
Zwei Drittel dieser Zeilen gehören Frauenlob an, aber auch die älteren Meißner und Rumzlant haben den Typus schon, ja auch Walthers Zeitgenosse Spervogel: es ist kein Grund, ihn Walther abzusprechen. Später haben ihn die evangelischen Liedersänger aufgegriffen, Luther für sein Sanktus (Esaias dem Propheten) mit vorn angehängtem Quintterzfall und, kurz gerafft, für den Beginn des Abgesanges von ‚Ein feste Burg' (der alt böse Feind) und Nicolai unverändert für den Anfang von ‚Wachet auf ruft uns die Stimme'. Er geht aber weit in die Psalmodie der alten Kirche zurück, wo ihn das Magnificat des 5. Tones am reinsten darstellt, wo sich sein Initium auch sonst findet und die Kadenz oft genug[1], z. B. bei dem am meisten angestimmten Gloria in excelsis.

Wir schließen die Zeilen 11 und 12 unserer Melodie an, womit wir zunächst das mittlere Drittel des Abgesanges weiterverfolgen. Sie lauten in der Handschrift:

[1] Pal. mus. IV, S. 45 Nr. 7, 15.



Indessen haben alle folgenden Strophen an diesen Stellen klingende Schlüsse (Str. 2 here: swere, 3 herdachte: brachte, 4 schone: crone, 5 gůte: gemůte). Auch in Walthers echten Strophen schließen die entsprechenden 30 Zeilen durchweg klingend. Es liegt also wieder ein kleiner Fehler der musikalischen Überlieferung vor, und die einfachste Besserung wird sein, die beiden Melismen in je zwei Einzelsilbentöne aufzulösen. Als Ganzes genommen stellen beide Zeilen eine melodiöse Variation des tonus currens dar, des Tenors (dies Wort im älteren Sinne der Psalmodie genommen); beide senken sich dabei bis zu einer kleinen Terz abwärts, die eine greift nach der oberen Sekunde aus. Die nächstliegende Parallele auch hierfür findet sich in Walthers feinem Ton in der dritten Zeile des Abgesanges (s. oben S. 444). Und als letzte Quelle wird man wiederum den Kadenzenschatz der gregorianischen Psalmodie bezeichnen können[1]. Außerdem vergleiche man etwa:

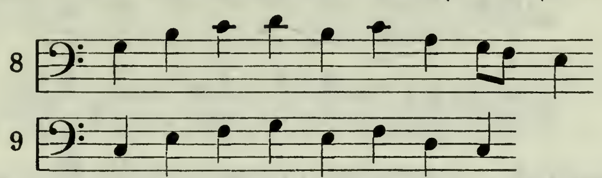


Alle diese vier Sänger gehören dem Jahrhundert von 1220 bis 1320 an, Bruder Werner ist noch ein junger Zeitgenosse des alternden Walther selbst gewesen[2]. Auch gegen die Echtheit dieser Zeilen Walthers ist also musikhistorisch nichts einzuwenden.

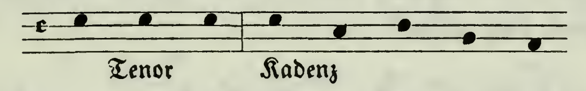
---

[1] Pal. mus. IV, 41 (5silb. Cad. à deux élevations), 64 usw.
[2] Lachmann, Walther S. 198.

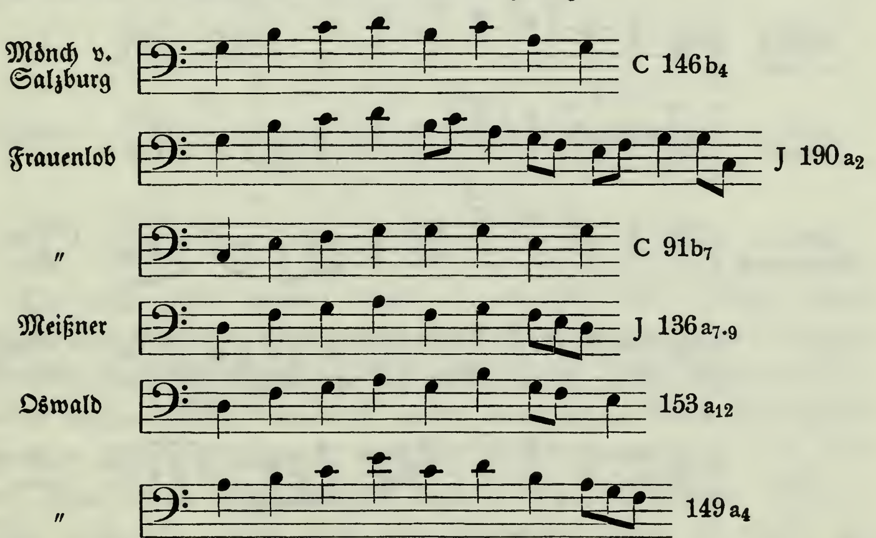
Die Zeilen 8 und 9 von Walthers Strophe heißen:



Hier kann man bei denjenigen Textzeilen, die keinen Auftakt haben, zweifeln, welcher Ton der Musikzeile ausfiel, ob der erste oder der dritte; der Anfang auf der Terz wirkt heute gefälliger, ob aber das andre nicht besser der alten Variierungsart entspricht? Die erste Hälfte dieser Zeilen ist uns schon von Zeile 10 her geläufig, die zweite, in 8 noch erweitert, gehört zu den einfachen Kadenzen der Cantilena Ambrosiana[1]:
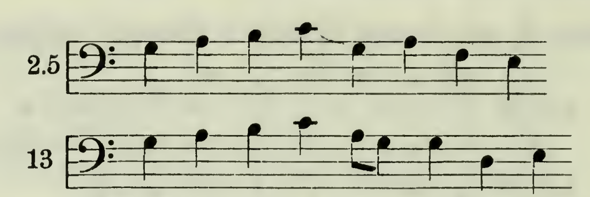


Man vergleiche noch folgende Parallelen, von denen die zweite Frauenlobsche auch schon zu Zeile 10 hätte zitiert werden können und denen ich diesmal auch zwei etwas abliegendere Beispiele aus den Liedern Oswalds von Wolkenstein zufüge:



Ein weiteres musikalisches Paar stellt sich uns in der zweiten Stollenzeile und der drittletzten Abgesangszeile unserer Weise vor:

[1] Pal. mus. IV, 49.



Dieser Sextenfall — zerlegbar in untere kleine Terz und darüberliegende Quart —, der auch zum Oktavenfall ausgedehnt werden kann, gehört zu den beliebtesten Musikzeilen der altdeutschen Monodiker. Von den folgenden 20 Beispielen zeigen die ersten 7 am Anfang auch den schrittweisen Aufstieg zu der Quart. Ohne ihn mag den ältesten Typus die Spervogelzeile darstellen, die in Luthers „Vom Himmel hoch" als zweite Zeile wiederkehrt. Sind aber nicht die unter Walthers Namen überlieferten beiden Formen die kräftiggeschmeidigsten von allen?

Mönch v. Salzburg — C 142 b_3

Konrad v. Würzburg — C 27 b_6

Mülich u. Liebe — C 24 b_2, 170 b_1

Oswald — O 171 a_6

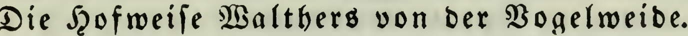
Peter v. Reichenbach — C 49 a_8 usw.

" — C 50 a_2 usw.

" — C 50 a_5 usw.

Frauenlob — C 102 b_2

Meißner — J 153 b_9 usw.
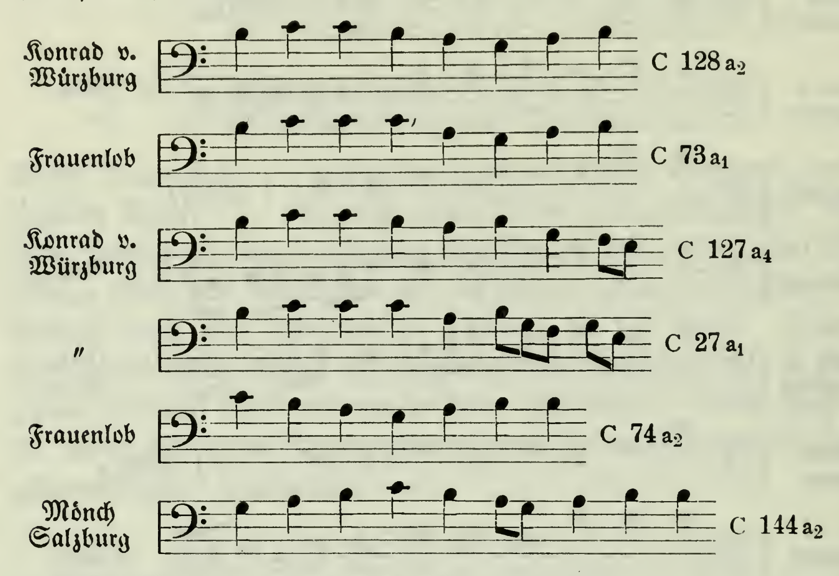


Mönch v. Salzburg	C 142 b_2
Konrad v. Würzburg	C 128 a_3, b_1
Spervogel	J 54 $a_{3 \cdot 4 \cdot 6}$
Lietscouwere	J 73 $a_{3 \cdot 7}$, b_2
Friedrich v. Sunnenburg	J 119 b_4, 120 a_3
Herman Damen	J 199 $b_{1 \cdot 3}$
Frauenlob	C 76 a_3
"	C 76 b_2
"	C 91 b_3
Wizlav	J 126 b_6
Lesch	C 182 a_1

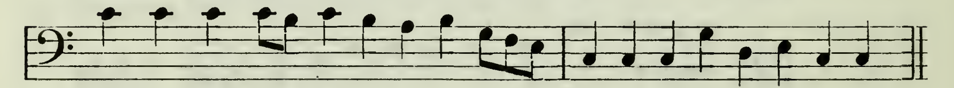
Die erste Zeile unserer Weise (s. oben S. 447) klingt etwas klagend, wie die Quart über der kleinen Terz in der phrygischen Tonart, läßt aber doch die Wendung auf c-dur offen. Der klagende Ton würde außerordentlich verstärkt, wenn man sich anfangs eine Quint-ab- und -aufwärtsbewegung eingesetzt dächte (wodurch die erste Zeile von „Aus tiefer Not" entsteht, vgl. J $45_{6 \cdot 9}$ C 143 a_2 148 $b_{4 \cdot 5}$ 153 a_1 158 a_2[1]). Auch diese erste Zeile kehrt genau bei einem der getreuesten musikalischen Gefolgsleute Walthers wieder, bei Konrad von Würzburg, und dieser erweitert sie dann am Schlusse fallend;

[1] Dazu Musikgeschichte Leipzigs I S. 49.

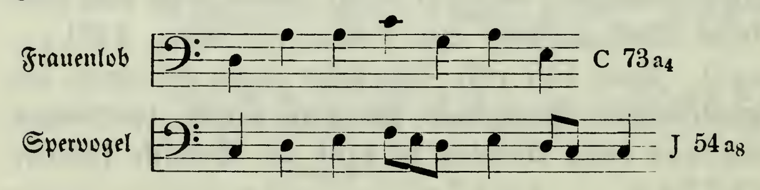
ähnlich auch sonst:



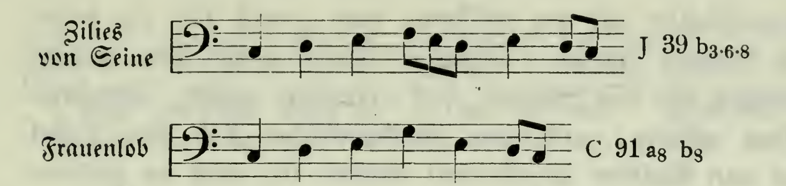
Und endlich die Schlüsse, die Stollenschlußzeile (s. oben S. 451) und die beiden letzten Zeilen des Abgesanges:



Einen überknappen Stollenschluß, der wie aus dem Waltherschen zugestutzt aussieht, hat Frauenlob. Die vorletzte Abgesangszeile ist nichts anderes als eine Variation der schon zu Zeile 2, 5 und 13 mitgeteilten Varianten mit hohem Anfang; auf die Notwendigkeit der Zerlegung ihres Schlußmelismas[1] wurde schon hingewiesen. Daß die allerletzte Schlußzeile schon in Walthers Tagen bei den Fahrenden auch sonst gleich am Anfang mit dem tiefen Schlußton markiert wird, bezeugt Spervogel, und spätere wie Zilies (Stollenschluß) und Frauenlob (Stollen und Abgesangsschluß) setzen das gelegentlich fort:



[1] Vgl. die Belege solcher désaggrégations in der Paléographie musicale.

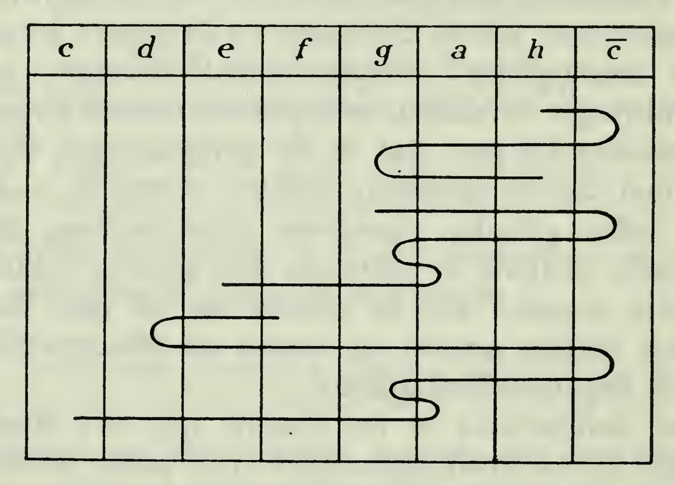


Als Ergebnis dieser Untersuchungen darf ausgesprochen werden: im allgemeinen entbehren die in den Meistersingerhandschriften als Töne oder Weisen Walthers von der Vogelweide überlieferten Melodien nicht der Glaubwürdigkeit, im besondern kann die in der Colmarer Handschrift aufgezeichnete „Hof- oder Wendelweise" als eine im wesentlichen getreue Wiedergabe des Originales gelten. Sie enthält in ursprünglicher, lebendiger Gestalt Elemente, die viele spätere Meistersinger verknöchert, verlängert und koloriert fortgepflanzt haben, Elemente, die zum Teil in der gregorianischen Psalmodie wurzeln, zum Teil in heimischer Melodik, worauf u. a. der oft durch die Zeilen gebrochen schwebende c-dur-Dreiklang hinweist. Diese Hofweise Walthers ist gedrungen und gelenkig, feierlich und liebenswürdig zugleich, und sie verdient vor all ihrer Nachfolge nicht minder klassisch genannt zu werden als Walthers Dichtung vor dem ihr folgenden Meistergesang.

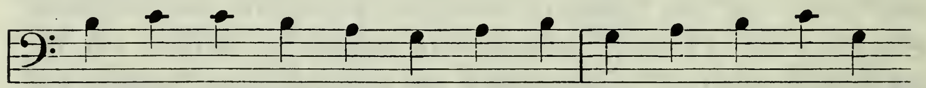
Zu ihrer Umschreibung in den Dreitakt liegt kein Grund vor. Selbst wenn sich die Troubadourmelodik in so vollem Umfange als tripeltaktig bestätigen sollte, wie sie neuerdings hingestellt wird, und wenn sich auch für heitere Tanzlieder des deutschen Minnesangs der Dreitakt als das Originalmaß herausstellt, so darf das doch nicht auf den gesamten deutschen politischen und religiösen Sang des 12., 13. usw. Jahrhunderts ausgedehnt werden, wie für den Anfang des 15. Jahrhunderts die Handschriften Oswalds von Wolkenstein durch ihre klare Scheidung, durch ihr unbefangenes, charakteristisches Nebeneinander beider Metren zeigen. Für die dem Spervogel und Luther, Frauenlob und Luther, beinahe auch Walther und Luther gemeinsamen Melodiezeilen ist kein Bruch in der rhythmischen Tradition anzunehmen. Die Meistersinger waren die berufenen, bewußten Hüter der Waltherschen Melodik und Sangeskunst, während anderwärts meist nur Interesse an den Texten bestand.

Im Gegensatz zu vielen späteren uns fast albern dünkenden meistersingerischen Tonbezeichnungen lassen sich die Namen der

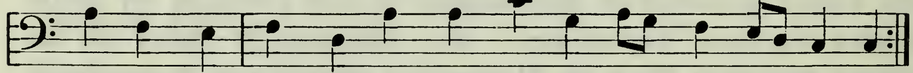
Waltherischen Weisen alle gut erklären, was gewiß für ein hohes Alter dieser Namen spricht. Hofweise durfte unser Ton heißen, da er vermutlich für den Wiener Hof erfunden wurde, jedenfalls öfter an ihm erklang, auch zum ausdrücklichen Lob und Tadel dieses Hofes von Walther angestimmt worden ist; auch an anderen Höfen mag sich Walther seiner bedient haben. Der Name Wendelweise wird wie Wendeltreppe, Wendelstein zu erklären sein, d. h. aus der Anschauung des wiederholten Sichdrehens der Melodie, das in der Tat für diese Weise charakteristisch ist, namentlich für den Stollen. Dessen drei Zeilen ergeben folgendes graphische Bild:



Und nun hören wir endlich ein paar Strophen Walthers zu der alten Weise (die senkrechten Striche an den Zeilenenden bedeuten kurze Pausen):



1. Mir ist ver=spart der sael=den tor: da sten ich als ein
Wie möht ein wun=der groe=zer sin? ez re=gent be=dent=
2. Nu wa=chet! uns get zuo der tac, gein dem wol an=gest
Wir han der zei=chen vil ge=sehen, dar=an wir si=ne



1. wei=se vor: mich hil=fet niht, swaz ich dar=an ge=klop=fe.
hal=ben min, daz mir des al=les niht en=wirt ein trop=fe.
2. ha=ben mac ein ieg=lich, kri=sten, ju=den un=de hei=den.
kunst wol spehen, als uns diu schrift mit war=heit hat be=schei=den.

1. Des für = sten milte uz O = ster = ri = che fröit dem sue = zen
2. Die sun = ne hat ihr schin ver = ke = ret, erge ir sa = men

1. regen ge = li = che bei = diu liute und ouch daz lant.
2. uz = ge = re = ret al = lent = hal = ben zuo den wegen:

1. 'er ist ein schoe=ne wol ge = zie = ret hei = de dar abe man
2. der va = ter bi den kinde un = triu = we vin = det, der bruo = der

1. bluomen bri=chet wun = der. und brae = che mir ein blat dar=un = der
2. si = nem bruoder liu = get geist = li = chez leben in kap=pen triu=get

1. diu sin vil mil = te= ri = chiu hant, so möhte ich loben
2. die uns ze hi = mel sol = ten stegen: ge=walt get uf,

1. die sue=zen ou=gen wei=de. hie = bi si er an mich ge = mant.
2. reht vor ge = ri = hte swindet. wo=luf! hie ist ze vil ge = legen.



